

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO
EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA**

**Línea de Investigación
“LITERATURA COMPARADA, TEORÍA LITERARIA Y RETÓRICA”**

**TESIS DOCTORAL
“Narraciones danzadas de un *contar* mítico:
Los *textos* de Medea en Martha Graham y en Angelin Preljocaj”**

Presentada por:

Cintia Borges Carreras

Dirigida por:

Dr. Mauro Jiménez Martínez

Dra. María Fernanda Santiago Bolaños

Madrid, febrero de 2021.

RESUMEN

El *contar* corporeizado de las narrativas coreográficas, eje que articula su dramaturgia, se hace en este texto escritura de su propia *poiesis*, siendo el camino de las palabras la fisionomía que ha de completar su expresión escénica.

La danza *es* lenguaje en el desplazamiento de las dinámicas espaciotemporales, *está* en el *mover* del cuerpo como emoción, a partir de la sucesión de instantes ejecutados por su rigurosa corporalidad; pero también *es* un comunicar de poética narrada al mostrarse como revelación discursiva, saturada de un contenido procedente de fuentes de diversa naturaleza. En la interpretación de este particular *estar* expresivo en forma de acción escénica, se identifica una tendencia coreográfica que recurre al paisaje mítico-literario dentro de la dramaturgia danzada. La percepción que de su *texto* se localiza en un *contar* de perspectiva interartística, por la que construir semánticas plurales en la decoloración de sus propios límites, es evaluada a través de una metodología que integra la heterogeneidad de herramientas legadas desde otras disciplinas de estudio, entre ellas: la teoría literaria, la filosofía, la mitocrítica, el análisis coreográfico o la estética. La reflexión hermenéutica de lo coreográfico se solapa además con los patrones evolutivos marcados por un discurso de carácter histórico, en el que se muestra la raigambre creativa de lo literario en los ballets.

En la investigación, se ahonda en esa tradición mítica, también ritual, enraizada en el compost cultural de lo narrativo en la danza más allá de las estructuras literarias, al convertirse en otro tipo de *texto*, con matices que superan lo lingüístico: un *texto coreográfico*. Dada la diversidad semántica albergada en el reconocimiento de las narrativas de la danza, se ha de focalizar el objeto de estudio en uno de los grandes arquetipos mitológicos, aun siendo de gran envergadura su imagen en la transposición artística intertextual. Es Medea quien se filtra en un proceso semiológico de transducción en el que se entremezcla una disposición narrativa de polifónicas voces, a través del tejido danzado de los ballets *Cave of the Heart* de Martha Graham y *Le songe de Médée* de Angelin Preljocaj. Los cuerpos de ambos textos revelan así mecanismos de intersección entre las artes potenciando los arabescos “rizomáticos” de su propia génesis expresiva.

Palabras clave: texto coreográfico, intertextualidad, transducción, Medea, Martha Graham y Angelin Preljocaj.

Tesis que para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid presenta D.^a Cintia Borges Carreras bajo la dirección del Doctor D. Mauro Jiménez Martínez, Profesor Contratado Doctor Interino de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y de la Doctora D.^a María Fernanda Santiago Bolaños, Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos.

Madrid, febrero de 2021.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	5
INTRODUCCIÓN	8
1. Interés y objetivos de la investigación.....	8
<i>Hipótesis de la investigación. Objetivos</i>	11
<i>Delimitación del material objeto de estudio</i>	13
<i>Estructura</i>	15
2. Estado de la cuestión	24
3. Marco metodológico.....	33
BLOQUE 1. LO LITERARIO EN LA DANZA: RECORRIDO HISTÓRICO	43
1. Evolución de lo narrativo como texto literario en la producción coreográfica	43
1.1. Del Ballet de cour al Ballet d'action de Noverre	56
1.2. La pantomima como recurso narrativo.....	94
1.3. Libreto: presencia, evolución y omisión en las propuestas coreográficas.....	121
2. La interrelación artística en la creación.....	147
2.1. Los reflejos danzados de la literatura	147
2.2. El mirar común de las artes	161
2.3. La vigilia interartística del lenguaje de la danza	174
2.4. Lo interartístico como estética comparatista	186
3. Danzas narrativas en la contemporaneidad	194
3.1. El paradigma narrativo contemporáneo.....	197
3.1.1. La idealización discursiva de la modern dance	203
3.1.2. Cuerpos postmodernos, el no-relato de lo consciente	218
3.1.3. La agitación expresiva de otro contar.....	222
3.2. La abstracción narrativa en el ballet del siglo XX.....	231
3.3. La palabra nutrida de un mover coreográfico.....	252
4. El <i>contar</i> del cuerpo en la danza	274
4.1. Una aproximación al pensar del cuerpo	274
4.2. Textos coreográficos en la danza.....	288
4.3. La percepción representada del narrar.....	300
4.3.1. Cuerpo: canal de la percepción.....	303
4.3.2. Identidades entrecruzadas.....	309
BLOQUE 2. INFLUENCIAS MÍTICAS EN LA DANZA: SEDUCCIÓN POR LOS RELATOS MITOLÓGICOS	316
5. El <i>mythos</i> griego	316
5.1. Origen del mito	316
5.2. El mito como relato	331
5.3. La mitología, caudal del arte	342

6.	Aproximaciones mítico-rituales en la danza	347
1.1.	La ritualidad en la danza.....	347
6.1.1.	Reminiscencias de un mover primitivo	347
6.1.2.	La celebración del rito: ¡Danzad, danzad entre los dioses!	363
6.1.3.	La danza en la tragedia griega	375
6.2.	Transfiguraciones de la literatura mítica: relatos coreográficos, danzas literarias	396
6.2.1.	El contar del cuerpo como poética dramatúrgica	396
6.2.2.	La reconstrucción de lo danzado a través de un cariz semasiológico	405
6.2.2.1.	La semiología: ¿una ciencia semiótica para el arte?.....	405
6.2.2.2.	Semiótica de los cuerpos escénicos	418
6.2.2.3.	El lenguaje semiótico de la danza.....	435
6.2.2.4.	La <i>intersemiosis</i> en el engranaje mítico-literario del texto coreográfico	446
6.2.3.	La intertextualidad: herramienta de interferencia entre el contar mítico y la danza.....	450
6.2.3.1.	Un acercamiento intertextual de la mitocrítica.....	471
6.2.3.2.	Los recursos del comparatismo temático	476
6.3.	Reinterpretación de los arquetipos míticos en los ballets: reelaboración, transposición intertextual y reescritura	483
6.3.1.	Hacia una conceptualización terminológica	483
6.3.2.	El tejido mítico en la ensoñación artística de una mutación hereditaria: el gran ritual danzado de La consagración de la primavera y otros textos coreográficos.....	497
	PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	528
	BLOQUE 3. BAILAR EL MITO, DANZAR A MEDEA: EL TEXTO COREOGRÁFICO DE MARTHA GRAHAM Y ANGELIN PRELOCAJ	538
7.	El drama de Medea: intertexto de anegada repulsión.....	538
7.1.	Los confines míticos de “la maga”: la femme fatal.....	538
7.2.	Leer a Medea en el arte: de lo literario a lo escénico	555
7.3.	El paradigma femenino a través de Medea.....	616
8.	El texto mítico de Medea: <i>mitologemas</i> , símbolos y arquetipos.	655
8.1.	La tragedia de Eurípides y de Séneca: hacia una matización semántica de Medea en la Antigüedad Clásica	666
8.2.	Lecturas del mito en el repertorio de danza: G. J. Noverre, José Granero y Sasha Waltz	708
8.3.	La pluralidad metodológica en el estudio de las narrativas del texto coreográfico de Medea	733
8.3.1.	La síntesis mimética de los mundos posibles del texto	739
8.3.2.	La retórica del texto coreográfico: hacia la comprensión de la acción danzada como tópico textual.....	741
8.3.3.	Las derivas temáticas como materia de intersemiosis	748

8.3.4.	La percepción de intertextos en la transducción coreográfica.	753
9.	Los avernos femeninos de Medea en Martha Graham	760
9.1.	Una aproximación hacia la poetización moderna de su danza	760
9.1.1.	El vivir corporeizado: maestra y coreógrafa.....	760
9.1.2.	Martha Graham Technique.....	769
9.1.3.	Legado estético-artístico: el modernismo sometido al ritual de la mitología.....	774
9.2.	Cave of the Heart: cavidades pélvicas del inconsciente femenino	784
9.2.1.	Indumentaria de griega evocación, tejida por Edythe Gilfond	786
9.2.2.	La politonalidad cromática de Samuel Barber	787
9.2.3.	Isamu Noguchi en el simbolismo de su arquitectura escultórica	789
9.2.4.	El mover arcaizado de la modernidad	791
9.2.5.	Lectura intertextual de una transducción coreográfica.....	794
10.	El sangrado de la consciencia mítica en Angelin Preljocaj	853
10.1.	Angelin Preljocaj: espectro vivo de narrativas contemporáneas ..	853
10.2.	Le songe de Médée: el rito sacrificial del inconsciente.....	860
11.	Danza literaria en los ballets: la <i>transducción</i> coreográfica intertextual de Martha Graham y Angelin Preljocaj.....	893
11.1.	Semiótica en la transducción coreográfica: entidades sémicas del mover	903
11.2.	La interpretación intertextual en sus Medea	914
CONCLUSIONES. LOS CANTOS POLIFÓNICOS DEL <i>CONTAR</i> DANZADO		935
BIBLIOGRAFÍA		951
ANEXOS		1042

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. La oposición entre semiología y semiótica (Talens, 1980: 28-29).	408
Figura 2. Estructura dramática externa de Medea de Eurípides (Cavallero, 2003: 284).	681
Figura 3. Estructura para Medea de Séneca, a partir de la articulación narrativa de las acciones, los actantes y su significado semántico (Pérez, 1989).	690
Figura 4. Producciones coreográficas basadas en el mito de Medea. A partir de la documentación de Gowen (2000), Kisselgoff (1976), Kornfeld (1991), Macintosh (2010), Mercat de Les Flors (s.f.), Pacheco (2005) y Papaionnau (s.f.).	712
Figura 5. Repertorio de Martha Graham con reminiscencias del mundo griego o del imaginario mítico-literario (Yaari, 2003).	778
Figura 6. Extracto de Cave of the Heart: Jasón, Glauce y el Coro (Kaufman, 2017).	787
Figura 7. A la izquierda: Ben Schulz como Jasón y Charlotte Landreau como Creusa en Cave of the Heart. Fotografía de Brigid Pierce. Deborah (2016). A la derecha: Ánfora Los Corredores, 530 a. C. Metropolitan Museum, Nueva York. Sanguinetti (2016)... ..	792
Figura 8. Tiempo I, Medea's Dance of Vengeance. Samuel Barber, Op. 23 (Barber, 1991).	795
Figura 9. Tiempo I, compases 5-8 (Barber, 1991).	796
Figura 10. Tiempo I, compases 9-12 (Barber, 1991).	797
Figura 11. Tiempo I, compases 13-22 (Barber, 1991).	798
Figura 12. Cave of the Heart (2013) para el Joyce Theatre de Nueva York. Martha Graham Dance Company, Medea es Blakely White-McGuire, Jasón es Ben Schultz, Glauce es XioChuan Xie y el Coro es Katherine Crockett.	799
Figura 13. Tiempo I, compases 23-26 (Barber, 1991).	801
Figura 14. La conquista de Glauce sobre un Jasón autoritario y una Medea expresiva en súplica.	803
Figura 15. Tiempo II, compases 1-7 (Barber, 1991).	806
Figura 16. Tiempo II, compases 20-34 (Barber, 1991).	807
Figura 17. Tiempo II, Fagot, compases 65-70 (Barber, 1991).	808
Figura 18. Tiempo II, compases 71-78 (Barber, 1991).	808
Figura 19. El estásimo del coro, con la complicidad de la pareja. Medea despertando tras su vestido araña.	809
Figura 20. Tiempo III, compases 1-4 (Barber, 1991).	810
Figura 21. Medea de José Granero. Medea es Ana González, la Nodriza es Lupe Gómez y Jasón es José Antonio (Anónimo, 2011, 10 octubre).	810
Figura 22. A la izquierda el enfrentamiento de Medea y la Nodriza/ Coro. A la derecha, la apelación de Medea a involucrar en su venganza a los dioses.	811
Figura 23. Tiempo III, compases 21-25 (Barber, 1991).	813
Figura 24. La serie encadenada de contraction and release de Medea.	815
Figura 25. Medea contraponiendo el mirar y el no mirar de su caminar danzado.	817
Figura 26. Tiempo III, cuerdas compás 35 y corno inglés en Fa, compás 36 (Barber, 1991).	818
Figura 27. Medea knee variation y caída, con cambio de posición de la pareja.	819

Figura 28. Cambio de pose expresiva de Glauce y Jasón. Medea realizando el gesto de muerte.	820
Figura 29. Tiempo III, compás 64-67 (Barber, 1991).	821
Figura 30. Tiempo III, compás 108-112 (Barber, 1991).	824
Figura 31. Medea cave turn a la izquierda y contención emocional en la derecha.	824
Figura 32. Tiempo IV, compás 1-4 (Barber, 1991).	825
Figura 33. A la izquierda Glauce, a la derecha Ruth Saint Denis (Bain News Service: s.f.).	826
Figura 34. Tiempo V, compás 1-2 (Barber, 1991).	827
Figura 35. El vigor de Jasón en Cave of the Heart.	828
Figura 36. Discóbolo de Mirón. A la izquierda Discóbolo Lancellotti, Museo Nacional Británico. A la derecha Discóbolo Townley, Museo Británico.	829
Figura 37. El arquero Jasón, guerrero griego.	829
Figura 38. Tiempo V. A la izquierda compás 23 y a la derecha compás 36-39 (Barber, 1991).	830
Figura 39. Tiempo V. A la izquierda compás 23 y a la derecha compás 36-39 (Barber, 1991).	831
Figura 40. La Nodriza/ Coro y Medea bailando en “espejo”.	831
Figura 41. La Nodriza/ Coro ocultando a Medea.	832
Figura 42. Tiempo VI. Solo del clarinete con el acompañamiento de la sección de cuerda, compás 21-27 (Barber, 1991).	833
Figura 43. “Estásimo” de la Nodriza/ Coro.	833
Figura 44. Variación de la Nodriza/ Coro.	834
Figura 45. Medea tomando entre el objeto de su maldición y Medea coronando a Glauce.	835
Figura 46. Tiempo VII, compás 22-25 (Barber, 1991).	836
Figura 47. Tiempo VII, compás 31-32 (Barber, 1991).	837
Figura 48. Glauce ya coronada, sobre Jasón. Medea profiriendo el maleficio. Glauce padeciendo los encantos de la Bruja. Jasón sosteniendo a Glauce en un intento desesperado de que cesen sus padecimientos.	837
Figura 49. Tiempo VII, compás 38-40 (Barber, 1991).	839
Figura 50. Tiempo VII, compás 38-40 (Barber, 1991).	840
Figura 51. Medea en su danza serpentina, segundo solo.	841
Figura 52. Medea, segundo solo.	841
Figura 53. Tiempo VIII, compás 1-5 (Barber, 1991).	843
Figura 54. Nodriza/ Coro sobre la aorta de Isamu Noguchi.	844
Figura 55. Nodriza/ Coro tras las isas griegas.	844
Figura 56. Tiempo VIII, compás 16 (Barber, 1991).	845
Figura 57. Jasón atormentado de dolor. Medea en su vestido araña.	847
Figura 58. Medea entrecruzando sus brazos sobre la pelvis.	849
Figura 59. Medea tomando entre sus brazos la corona envenenada, mientras la Nodriza/ Coro intenta detenerla.	851
Figura 60. Repertorio coreográfico de la producción artística de Angelin Preljocaj (Angelin Preljocaj, s.f.).	857

Figura 61. Escenografía Le songe de Médée (Preljocaj, 2007).....	865
Figura 62. El sueño de la inocencia en el abrazo de la Madre Tierra (Preljocaj, 2007).	866
Figura 63. Arriba derecha: Escultura de bronce de Brahma, siglo XIX (Armajeur, s.f.). Abajo izquierda: Escultura Shiva como Señor de la Danza (Nataraja). Aleación de cobre, periodo Chola (880-1279) (The Met, s.f.). Las restantes fotograma de la hija de Medea	867
Figura 64. Los hijos de Medea sobre el árbol.	869
Figura 65. El juego infantil del hijo (Preljocaj, 2007).....	870
Figura 66. El juego infantil de la hija (Preljocaj, 2007).	870
Figura 67. Medea “amamantando” a sus hijos (Preljocaj, 2007).	871
Figura 68. Medea y sus hijos en la pose hindú (Preljocaj, 2007).....	872
Figura 69. Medea contemplando los juegos infantiles de sus niños (Preljocaj, 2007).872	
Figura 70. En el lado izquierdo de la escena, los hijos; en el centro, Jasón y Medea (Preljocaj, 2007).	873
Figura 71. Arriba dominio de Medea, abajo Medea se somete a Jasón (Preljocaj, 2007).	875
Figura 72. Contrapunto imitativo coreográfico (Preljocaj, 2007).	876
Figura 73. Pas de deux Jasón y Medea (Preljocaj, 2007).....	876
Figura 74. Jasón con sus hijos (Preljocaj, 2007).	878
Figura 75. Creusa serpenteando con su brazo (Preljocaj, 2007).	879
Figura 76. Onda de Creusa en un profundo cambré (Preljocaj, 2007).	880
Figura 77. Creusa serpenteando con su brazo entre las piernas de Jasón (Preljocaj, 2007).....	881
Figura 78. Secuencia coreografiada de glissandos (Preljocaj, 2007).	882
Figura 79. Encuentro sexual entre Jasón y Creusa (Preljocaj, 2007).	882
Figura 80. Despertar de Medea ante la traición de Jasón (Preljocaj, 2007).	883
Figura 81. Baño purificador. Medea abatida (Preljocaj, 2007).	885
Figura 82. Pas de trois entre Creusa, Medea y Jasón (Preljocaj, 2007).	885
Figura 83. Abrazo (Preljocaj, 2007).	886
Figura 84. Creusa evitando que Medea encandile a Jasón (Preljocaj, 2007).	887
Figura 85. El amor doloroso de Medea con sus hijos (Preljocaj, 2007).....	889
Figura 86. Sacrificio sangriento. Medea (Preljocaj, 2007).....	890
Figura 87. Estructura narrativa del ballet Cave of the Heart.	933
Figura 88. Estructura narrativa del ballet Le songe de Médée.	934

INTRODUCCIÓN

1. Interés y objetivos de la investigación

Kandinsky (1996) decía que “*la palabra es un sonido interno* que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre” (p: 39). La vibración acústica producida en la pronunciación de un texto reverbera en las cavidades corporales, se articula por mecanismos biológicos de movimiento que han sido aprehendidos a lo largo de la evolución humana, y en su reflejo, proyectan una imagen desmaterializada del objeto en sí. ¿Qué ocurre si esa acción oscilante subvierte su lenguaje para componer otro tipo de vibrar, procedente del mismo espacio indeterminado en la encarnación corpórea del *pathos* humano? El cuerpo moldearía la energía procedente de ese sonido interno, nutrido de una experiencia extracorpórea derivada de la poetización ritual, para hacerse *mover* dinámico. En su esencia persistiría su sonoridad, por ser rítmico su existir, y emergería también la palabra, en su condición de *tejido emocional*. Al revelarse como un flujo energético que emerge de un lugar múltiple, hallado en el fluir ancestral de la naturaleza, en las formas que rodean a los seres, la tipificación de su *habla* puede tomar figuraciones heterogéneas. El arte se expresa a partir de este bullir profundo, alojado en el interior de la *psiquis* humana, pero enmascarado de un número indeterminado de capas que incorporan múltiples significados. La encarnación de este tipo de movimiento en la estructura corporal, que parece estar presente en la tierra desde la aparición del ser humano, se entrega a la estilización de estas formas vibrantes, semejantes a los sonidos, a las palabras, a las figuras o a los colores.

La danza toma su *cognoscere* de esta red interrelacionada de procedimientos, algunos artísticos, otros pertenecientes al *pensar* filosófico, historiográfico, antropológico o científico. Se hace discurso en la encarnación de un *mover* que es incluso cuerpo, sobre la materia biomecánica que permite su respiración en el espacio. En cuyo expresar se alojan sustratos de otras artes, quizás por la mimetización de su esencia espiritual, no en tanto religión, sino como rito.

La armonización melódica de lo coreográfico es un *leitmotiv* más frecuente en los estudios académicos; también la incursión de las artes plásticas en la representación escénica, Serguéi Diághilev igual tuvo algo que ver en ese interés por hacer del pigmento, corrientes en tránsito y del volumen, dinámicas temporales. De nuevo Kandinsky (1996: 52), atribuía al color un “efecto físico”, que afecta al estado anímico de quienes dejan que

su retina se impregne de los matices proyectados, en forma de “vibración anímica”. ¿Qué ocurre con la palabra poética de la literatura? ¿Qué tipo de relatar ofrece el cuerpo en su articulación acompasada? ¿Se hallan los resquicios míticos de la oralidad en la no verbalización de su *contar*? ¿Es el *mover* coreográfico la versificación lírica de un texto literario? En su reflexividad, ¿se guarece un *pensar* encarnado en las dinámicas poéticas del gesto, capaz de comunicar una dialéctica literaria? Tras la escucha sensorial estética del danzar, ¿existe un relato disponible para la exégesis perceptiva?

Marie Bardet (2014) hablaba de la “imposibilidad de escribir *sobre* el cuerpo” (p: 109), por ser una estructura compleja que se lanza al universo sin poder limitar el filtrado de influencias de todo tipo. También, porque un relato del *mover* corporeizado no deja de ser una forma de autodefinirse, siendo la humanidad los habitantes de un cuerpo experiencial, de obligatoria ocupación para el existir. En la danza, la sensibilidad hacia el control motriz modifica la natural cotidianeidad, incluso en aquellos cuerpos que se someten a la vibración del *texto* representado, los cuales adquieren una hiperestesia condicionada por el *pathos*, por los resortes activados en su imaginación y por el discurso *textual* inserto en su dramaturgia. El cuerpo puede perder el instante en el que se hallaba, inmerso en la burbuja artística atemporal que ocupa, por eso se hace urgente que existan *poéticas* que se dediquen a llenar los vacíos que hienden los subconscientes, a ilustrar con toda herramienta disponible, los mecanismos fecundados con la semilla del gesto, a hacer vibrar la ausencia de equilibrio en el orden y a modular las formas esculpidas en la semántica del *mover* coreográfico.

“El cuerpo atraviesa con dulzura y a veces con crudeza las fronteras, siempre volátiles, entre las artes” (Brozas, 2013: 289). La danza, como injerto del cuerpo, es en sí misma un espacio fructífero para la eclosión de narrativas *entre* las artes, por las que revelar en su vibración pendular, un *saber* velado ante la separación enclaustrada de sus influencias circundantes. La propia articulación discursiva del *narrar* clama a la atención de este tipo de encuentro interartístico, el cual puede identificarse como dialógico, pero supone asimismo una metáfora restrictiva por no permitir la hibridación de voces que hagan cómplice este tipo de *contar*.

Si tuviésemos que emplear la metáfora de la conversación diríamos que nuestro diálogo con los textos es un diálogo con un mundo, a quien siempre podremos

hacer decir lo que queramos, pues él no tiene ninguna posibilidad de contestarlos: es mudo, y además está muerto (Bermejo, 2014: 154).

Este tipo de mudez de la que habla Carlos J. Bermejo en *Sueños para unas sombras. Caminos del mito griego*, es a la que nos enfrentamos tanto, por las lagunas existentes en el juzgar la percepción narrativa del movimiento, por el vacío de lo perdido o de lo guarecido a la visión del espectador en las ausencias coreográficas, así como por la propia mudez lingüística del danzar. En esta línea, la confluencia del cuerpo en lo artístico condiciona los procedimientos por los que evaluar la captación de expresividades capaces de revelar *mundos* insospechados.

El interés por este tema de investigación en el que se interpela por la existencia de lo mítico-literario en la danza, ha sido esbozado en otro trabajo presentado como tesina, en el que se proponía la relación dialógica entre ambas artes a partir de la percepción del texto trágico *Edipo Rey*. En *Danza literaria en los albores de la “modern dance”: Un análisis del ballet “Night Journey” de Martha Graham sobre la tragedia sofoclea “Edipo Rey”*, se planteaba el objeto estético en cuestión como *texto coreográfico* sobre el que leer narrativas, más allá de ser un posible testimonio metamórfico de un argumento literario. En su discurrir, brotaron grandes problemáticas para identificar la terminología adecuada por la que referirse a ese mecanismo interartístico presente, cual mantra, en la creación coreográfica. Las herramientas metodológicas para la sistematización de su *narrar*, resultaron ser incompletas por la falta o la diseminación de estudios que profundicen en la poética mítica de la danza, más allá de su identificación fenoménica. Por otra parte, la extensiva ramificación de corrientes teóricas que presentaban entre sus cimientos la probabilidad de analogías de contingente eclosión, hizo inabarcable su valoración, para el formato embrionario que nos ocupaba. Una problemática que ha decidido abordarse, en esta nueva incursión, sobre los procedimientos teóricos que sustentan la disposición de la dramaturgia de los ballets narrativos. A pesar de los riesgos que supone, tomando la apreciación de Laurence Louppe (2011: 29), el hecho de hacer del *mover* corporal de la danza un sustrato ajeno a su propia *praxis*, no es barrera suficiente para impedir o limitar este tipo de encuentros.

Hipótesis de la investigación. Objetivos

A expensas de las dificultades de escribir *desde* estas instancias que involucran lo corporal, se ha tomado una perspectiva múltiple en la articulación de los procedimientos metodológicos. La premisa de tomar este foco polisémico en su interdisciplinariedad se justifica por la necesidad de identificar los métodos que han sido de operatividad para las ramas que se incorporan sobre el *pensar* la danza: lo mítico y lo literario.

La motivación principal hacia esta inquietud por la contemplación de la articulación del acontecimiento literario en los espacios de representación de un cuerpo, que ha sido alterado por el tipo de transmutación que la estilización biomecánica de lo coreográfico provoca, implica la concreción de herramientas sistemáticas que permitan acceder a una aproximación metódica del análisis de los objetos estéticos involucrados en este fenómeno. A partir de esta premisa, surgen una serie de preguntas en torno a la interacción entre las artes, al cuerpo, al tipo de *contar* narrado que evoca o a los paradigmas que rigen la concepción de lo dramático en la estructura coreográfica, sobre los cuales se construye una de las hipótesis de la investigación. La principal formulación hipotética sería saber si es posible identificar en la danza un narrar semiótico desde los textos mítico-literarios, comprendiendo que la tradición coreográfica ha estado ligada a lo *textual* desde que se academizó como disciplina artística. En este punto, es indispensable determinar si, en el engranaje creativo de transponer textos literarios en otro lenguaje, el de la danza, interfiere una forma de *intersemiosis*, y cuáles son los requisitos sobre los que regir un discurso enfocado en este tipo de *mover* coreográfico.

Hacia la materialización teórica de esta suposición se asocian los siguientes objetivos:

- i. Abordar la evolución del narrar en la danza en su contexto evolutivo desde el nacimiento del ballet hasta la contemporaneidad, para exponer el alcance del bagaje literario en la dilatación expresiva de su *contar*.
- ii. Identificar las condiciones bajo las que se articula lo literario en la danza.
- iii. Valorar la confluencia entre ambas artes como un fenómeno *interartístico* que utiliza al cuerpo como herramienta, cuya premisa parte, en sí misma, de entender la creación como una experiencia interrelacionada.

- iv. Percibir en el cuerpo los fenómenos paradigmáticos por los que dotar a la ejecución danzada de su narrar la categoría de *texto*, hasta la delimitación de un posible *texto coreográfico*.

La segunda proposición de la hipótesis implica dirigirse a la concreción que tan solo la observación empírica de los materiales artísticos nos lega, a partir de la elección de casos concretos de estudio. El territorio del mito no solo proporciona un material rico en referencias, por el influjo que la mitología tiene en general, en la acción estética del arte, sino también perspectivas de estudio ligadas a los recursos críticos que valoran la recurrencia simbólica de sus arquetipos en el devenir humano. Ante este enfoque, podríamos cuestionarnos una gran cantidad de interrogantes, asociados a la percepción estética de los *textos*, de semánticas plurales, a la forma de encarnar en los cuerpos de los bailarines subjetividades arquetípicas, susceptibles de ser percibidas por un espectador no siempre conocedor de la tradición o a la organización expresiva del *contar* literario. Los interrogantes acerca de aspectos como los que siguen, son naturales en este indagar que interpela hacia una poética coreográfica. ¿Qué configuración corporal permite hablar del cuerpo del intérprete como un ente que alberga un discurso narrativo? ¿Es una categoría *signica*, como entidad semiótica, lo que le permite ser discurso, o son otros los condicionantes que rigen su estructura? ¿Qué tiene el mito, en su ritual existir, para hacerse relato de la danza? ¿Qué actitud adopta el espectador ante un *cuerpo* que es *texto*? En estas derivaciones, ¿nos son acaso los propios *textos* los que ilustrarían las inquietudes del *pensar* corporeizado de la escena?

Es Medea el *texto* elegido para esta aproximación sobre la transferencia de lo narrado entre lenguajes artísticos. Entendiendo que la representación escénica de la danza se compone como *texto*, y utilizando el mito de Medea como eje vertebrador o *intertexto* entre la literatura y la danza, la hipótesis secundaria propone la pervivencia *textual* mitémica en el *texto coreográfico* de Martha Graham y de Angelin Preljocaj como una forma de *transducción*. Los objetivos específicos en su caso se exponen a continuación:

- i. Proveer al mito de una anatomía corporeizada a partir de la conceptualización de su propio relatar, desde las reminiscencias que lo representan hasta hacerse un lugar en el arte.
- ii. Hacer del texto coreográfico, la eclosión de las incidencias literarias del narrar dentro de la dramaturgia como categoría estructural.

- iii. Proponer la metodología semiológica como herramienta sobre la que juzgar el comparatismo entre lo mítico-literario y la danza, para discernir también el tipo de interpretación disponible de los significados presentados en la escena y, en definitiva, para exponer al cuerpo como creador de códigos deducibles en su lectura dramática.
- iv. Determinar la interferencia *textual* dentro de las metodologías que favorecen un encuentro de lo mítico en los ballets.
- v. Justificar la susceptibilidad de los *textos* en su completa extensión, como tejidos transformables, tanto en gramáticas, discursos como lenguajes.
- vi. Analizar en su concreción, los *textos coreográficos* que toman el imaginario de Medea compuestos por Martha Graham, *Cave of the Heart* y por Angelin Preljocaj, *Le songe de Médée*, en la búsqueda de los ecos mítico-textuales que sugiere su dramaturgia. Para la resolución de este objetivo, se requiere precisar ciertos requisitos: (1) contemplar el esqueleto arquetípico alrededor de la figura de Medea en la exposición de su prolongado *contar* en la tradición mitológica, para ser consecuentes en la evaluación de su transposición semiótica, (2) exponer las voces que adquiere el mito en la producción cultural, tanto literaria como escénica, ejerciendo especial atención a lo danzado e (3) identificar la idoneidad de las herramientas metodológicas, arraigadas a otros procedimientos disciplinares, en materia de exégesis coreográfica.

Delimitación del material objeto de estudio

Al resultar los ingredientes que componen el discurso una especie de hibridación entre lenguajes expresivos, no como amalgama fusionada en la que se pierden ambos elementos, sino más bien como una forma de integración de una entidad sobre otra, ha sido conveniente ocuparse tanto de la materia *textual* literaria como de los compositores gestuales del danzar.

La semántica plural de los mitos, como entramado que compone el imaginario colectivo, ejerce sobre el contexto una posibilidad enriquecida por la proliferación de las posibilidades discursivas de su propia semántica. La elección de Medea como mito, se

debe a que resulta un *texto*, que, si bien goza de una amplia documentación académica no solo desde lo mitológico, sino también desde las teorías de género, así como desde las parcelas del arte —al ser un tema frecuente en la literatura, la música o el cine—, no se ha llegado a encontrar una atención específica a su devenir coreográfico. Es cierto que sí se localizó algún antecedente que se ha ocupado de una lectura de este tipo, pero sin llegar a confrontar *textos coreográficos* de distinto artista, así como tampoco, las posibles referencias *intertextuales* de su dramaturgia.

Medea de nuevo, por ser una personalidad que protagonizó uno de los primeros *ballets d'action* cuando todavía se estaban estableciendo las bases de la danza académica, incorporando una narrativa teatral a su estructura. Medea, por ser un arquetipo que ha sufrido la censura de su propia existencia, pero en cambio, no ha dejado de cautivar en diferentes regiones geográficas y culturas, interpelando moralidades, proponiendo lecturas de corte ideológico y siendo causa de crítica por la que reivindicar la desigualdad en los roles de género. Medea, porque su enigmático encanto supuso para Martha Graham, la pulsión creativa de hacer que los mitos se contasen desde el lugar de la mujer. Una artista que aun siendo prototipo de la *modern dance*, hizo que su danza abrazara la tradición ritual y mítica en el choque fascinante entre lo “viejo” y lo “nuevo”. Medea también, porque ya situándonos en la revelación asumida de la danza contemporánea, su discurso continúa vigente en el *mirar* ecléctico de un coreógrafo, Angelin Preljocaj, que maneja distintas formas del *contar* de la danza.

Medea, pues es necesario recurrir a lo concreto, para poder rozar lo general, porque desde el análisis de *Cave of the Heart* y de *Le songe de Médée* es posible extraer narrativas comprometidas con los tiempos pasados. Pues, como dice Louppe (2011): “la mirada y la escucha de la obra comportan una temporalidad que, aunque sea posterior a su finalización, vuelve a ella a través de una prolongada meditación, desde sus premisas” (p: 26). Así Medea, porque no se ha perdido entre lenguajes, alrededor de épocas, porque haber transcendido discursos, porque su llama no se ha apagado todavía y seguirá interpelando al creador que así lo demande.

Estructura

La tesis se diversifica en tres grandes bloques, a partir de los cuales se articulan las hipótesis de la investigación, reservando para dar respuesta a la primera suposición el primer y el segundo bloque, mientras que el tercero se ocupa de la segunda. La articulación discursiva, no se deja al azar, sino que supone un viaje entre la organización narrativa de la danza, pasando por cuestiones comparatistas entre las artes, por la apariencia mítica del bailar ritual, los distintos tipos del *contar*, en el hacer cuerpo a la literatura o la presencia mítica en el arte; hasta alcanzar el objeto estético en cuestión, Medea, y poder articular las distintas tensiones involucradas en la percepción del versionado mítico desde un enfoque multidisciplinar, que favorezca el análisis de los ballets seleccionados.

El primer bloque, “Lo literario en la danza: Recorrido historicista”, abarca cuatro capítulos sobre los que se expone la imbricación de lo narrativo en la evolución de los ballets, respecto a los aspectos sobre los que se permite juzgarlos, en una primera aproximación, como un *contar* múltiple: la confluencia entre las artes y los conceptos alrededor de un cuerpo de la danza. En el Capítulo 1, retrocedemos hacia los orígenes, esos tiempos en los que el ballet era parte de la vida social de la corte, donde la pantomima –a la que se le dedica un epígrafe específico– imperaba como herramienta de expresión dramática, cuando su propia independencia, era todavía un estado reciente. En esta evolución, lo que se pretende, es identificar la forma en la que el cuerpo coreografiado ha incorporado en su dramaturgia la estructura del *narrar*. Se contempla, en este entorno renacentista, la implicación de la temática mítica en el ballet, a partir de la figura de Circe, la gran hechicera, equiparable a Medea, en el conocido título *Le Ballet Comique de la Reine*, no solo como hito relevante dentro del panorama histórico, sino por incorporar en lo teatral la sucesión de acciones, con una incipiente tendencia teatralizada. La coherencia dramática será posterior al *ballet de cour*, en las cortes europeas, a finales del siglo XVII, con la intención de integrar, a expensas de la autonomía creativa, los aspectos artísticos que definen a la danza desde lo representacional.

En este entorno, la pantomima empieza a conquistar la incorporación de la acción teatral desde el *ballet d'action*, no solo a partir de Jean Georges Noverre o de Salvatore Viganò con su *coreodrama*, quien ha tomado la fama de la sistematización teórica de este tipo de ideal coreográfico, sino desde el ballet *Pygmalion* de Marie Sallé. Noverre decía

que “todas las artes están cogidas de la mano, y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse” (Noverre, 2004: 105); una forma de definir un danzar que, por otra parte, hará reconocer una lectura interartística del medio escénico. En este sentido, se entiende este como un mecanismo de expresión, en el que se identifican reminiscencias en la *commedia dell’arte* tomando la investigación de Iraitz Lizarraga (2014) y de Nye (2011). En su caso, el texto *Mime, Music and Drama on the eighteenth-century stage. The Ballet d’Action*, resulta fundamental para la concreción del discurso narrativo de esta época. El despertar en las reflexiones de un narrar, a través de la identificación de la acción escénica como cuestión prioritaria de su propia organización.

En este capítulo, se propone también una adaptación del tópico horaciano *ut pictura poesis*, por el de *ut poesis danza*, incorporando la analogía propuesta por Tatarkiewicz (2001) por *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, en su caso, en los campos de la música, la retórica o la ciencia. Una analogía que supera su propia metáfora, para enraizarse en el discurso, sobre el que se interconectan los procedimientos, se exploran las intenciones de la narración y se transfieren miradas entre las artes. Haciendo de la colaboración disciplinar dentro del ámbito de la *performance*, una tónica que no se perderá, sino que mutará sus formas.

En esta línea, al exponer la pantomima como un recurso escénico que activa un modelo imitativo, aparece una problemática generalizada en el entorno académico de las artes y de la filosofía, alrededor del lugar que ocupa la cognición, en una posible racionalización de lo danzado. La significación adquiere preponderancia en este espacio, por la gestualidad de los signos, ejerciendo sobre el narrar emocional del cuerpo en movimiento un reducto por el que articular esa expresividad reclamada. En este caso se entrelazan diversos aspectos, entre los que se encuentra el *gestus* brechtiano. Así mismo, se interpela acerca de la relevancia y deformación del libreto como uno de los *textos* de la danza, su etiqueta en tanto género literario; o acerca del compromiso del espectador en la representación.

En el Capítulo 2, continúa el devenir de la narración en la danza, en este caso a partir de la incorporación interrelacional de las artes, como icono presente en la confección del medio escénico en torno a concebir esta interconexión desde lo comparatista. Tras dedicarnos a la exposición expresiva de esa interferencia cultural, elemento enriquecedor en todos los ámbitos, con referencias danzadas como las que se

encuentran en la obra homérica; pasando por la *mousiké* griega, las danzas de la muerte o las danzas macabras, hacia la identificación común del *pensar* artístico en el ritmo, entre otros aspectos, se trabaja según la dirección que puede adoptar, también a partir de la descripción que se tiene del Arte. Esta constituida a partir del concepto de belleza, de imitación, de los límites o la ausencia de ellos, o de las estructuras imperantes; en cuyo aspecto ha sido fundamental *El devenir de las artes* de Dorfles (1977). En referencia al florecimiento metodológico disponible en esta interacción, se resalta, entre otros, la *interdiscursividad* de Albaladejo (2007, 2008) en esta confrontación no batallada de sus elementos. También se incluyen las categorías que presentan a la danza como un arte que es lenguaje, que genera comunicación, que es acción y que es un *mover* más allá del físico. Es en este momento, cuando se introduce la fenomenología de Mikel Dufrenne (1983); así como la semiótica de Umberto Eco (1986); hasta alcanzar el comparatismo y la Estética, como herramienta para el estudio de las artes.

Tras haber posicionado los orígenes de la danza académica como reminiscencias del narrar, y reflexionar acerca de categorías fundamentales para la comprensión de la danza en los paradigmas que emergen desde la filosofía, la estética o la fenomenología, es entonces cuando, en el Capítulo 3, se presenta la vigencia imperecedera de este *relatar*. El periodo comprende el siglo XX y los primeros retazos del XXI, por lo que, al abarcar un tiempo tan extenso, el interés de este enfoque es hacer patente el tipo de *mover* que ocupa los escenarios en referencia a este fenómeno. El discurso versará alrededor de las principales figuras del momento, de los movimientos artísticos reconocibles desde la historiografía de la danza, incluyendo creadores contemporáneos que todavía tienen mucho que aportar al repertorio y reconociendo la categoría sistemática conceptual de *texto coreográfico*. En cuya determinación, toma forma la articulación de las poéticas danzadas, tanto desde lo coreográfico, como desde una posible articulación cinética de su propio *pensar*. En un proceso, en el que interfiere el reconocimiento del tejido discursivo, red de simbologías, subjetivismo inconsciente, sobre el que el cuerpo ejerce como catalizador de este entramado. Al ser el cuerpo la entidad experiencial por la que la danza se comunica, en el Capítulo 4, se convierte este en el centro desde el cual se articula el discurso. La mimesis vuelve a ocupar la reflexión como recuperación vivencial de aquello que interfiere en el vivir humano. Un cuerpo que es espacio de narrativas que superan lo propiamente coreográfico, cuestiones implícitas al ser del bailarín, así como otro tipo de elementos subjetivados por la construcción social. Un concepto de lo corporal, que se

constituye desde la fenomenología de Merleau-Ponty (1993); un cuerpo discursivo, significante, expresivo, biomecánico, metafórico, cognitivo, según la teoría que impere en su propio *pensar*, desde François Delsarte o Antonin Artaud. Un cuerpo que se hace canal *rizomático* a partir de las teorías de Gilles Deleuze, o sobre el que nace el *pathos* emocional desde la filosofía de Edmund Husserl, por la que hacer de la representación en la escena, la confluencia de aquello que Baruch Spinoza entiende como *afecto*. Las sensaciones somáticas de los intérpretes son trasladadas a un espectador que se nutre de esta experiencia de combinar lo racional con lo emocional.

En la apreciación de lo corporal, se conceptualiza la importancia del reconocimiento en la dramaturgia de la danza, de un *texto coreográfico* susceptible de ser leído, deconstruido o reinterpretado. La prevalencia del discurso en esta entidad paradigmática de todo ballet no está reducida a ser un contenido despojado del *pathos* antes requerido, tampoco de la ejecución biomecánica de una estructura articular que aspira a un alejamiento del movimiento cotidiano, desde el momento en que se presenta como elemento espectacular. Esta cuestión, se aleja de cualquier atribución técnica, respecto a la estilización del tipo de mover que incorpora cada obra, ajena a disciplinas dancadas, a géneros si cabe, dentro de su juicio. Se oscila entre un tipo de escritura que aproximaría la interpretación a la percepción semiótica de lo coreografiado, frente a una lectura de la acción poética del propio movimiento, que se hace instante temporal, no sujeto a la congelación, o a la relectura más que en diferido. Escritura, también por lo que Roland Barthes (1994) categoriza en su mecanismo físico, cuya reminiscencia se encuentra en el *mover* de la idea. Lectura, como tejido textual, tomando la metáfora mítica de la acción del *tejer*, para la distribución de los patrones narrativos. Un leer escrito en el cuerpo como foco dramatúrgico de este tipo de narrar, que prescinde del verbo, como palabra, pero que introduce en su lugar, un *contar* de manifestación no siempre precisable.

Para terminar con este capítulo, es el momento de situarse en el lugar del espectador, por ser donde la obra concluye: en el florecimiento particular de cada alzada del telón. Es entonces, cuando la Estética de la Recepción tiene cabida, por su intrínseco interés por el objeto estético, a pesar de que, en los estudios académicos de danza, no se haya localizado una especial aplicación de este enfoque teórico. Al hacer en la investigación un ejercicio exegético de los *textos* hallados en la experiencia de la danza, se está proponiendo un tipo de percepción concreta de su devenir cuerpo en el espacio. En la que, los *sentidos* disponibles surgen no solo de dejarse “embaucar” por la

embriaguez de las estéticas del cuerpo, sino por activar resortes mentales, conceptuales, que precisan otro tipo de mirada. Se presenta, asimismo, la transferencia corporeizada de lo transmitido en la comunicación del texto coreográfico, como una experiencia cognitiva del acto de percepción. En el cuerpo de la danza, se recogen también una identidad múltiple, de cuya teorización tan solo se esbozan los aspectos que lidian, en su dialéctica, con su propio tejido. Aquí emerge tanto lo social, dentro del *habitus* de Pierre Bordieu, como lo personal, desde el psiquismo del subconsciente.

En el segundo bloque, “Influencias míticas en la danza: seducción por los relatos mitológicos”, es necesario resolver una serie de condicionantes, antes de poder explorar el tratamiento de los *textos* de Medea desde el ser danzado. En primer lugar, en el Capítulo 5, se indaga en la implicación del mito como relato disponible para el narrar, capaz de incidir en la sociedad en la que se integra, dentro de su memoria como estandarización de arquetipos estereotipados, competente también para su influencia culturalizada en las manifestaciones artísticas, en tanto temática de las artes. En los tres subcapítulos que integran este epígrafe, transitamos por el origen del mito, como ritual (Ponte, 20), como resquicio religioso (Armstrong, 2005), como experiencia oral primitiva (Jung, 2004a), como comunicación (Kirk, 1970). En una aproximación a la pregunta de ¿qué es un mito?, estos son algunos de los autores que se emplearán para esta descripción, que se ha fundado también a partir de Detienne (1985), Walter F. Otto (1997), Vernant (1999), Eliade (2000a), Kerényi (2009), Burkert (2013) o Bermejo (2014). En una caracterización de este tipo, la polémica entre el *mythos* y el *logos* reorganiza la percepción de los significados asociados a las categorías históricas, filosóficas o sagradas del mito.

Al ser el *contar* el foco de la investigación, no podíamos dejar de incidir en el relatar del mito, convertido como literatura desde los precedentes de la Antigüedad Clásica. Una distinción importante porque sus actantes no son personajes fabulados en una ficción normalizada, implica en cambio, un historicismo y un psicologismo que requieren atención pormenorizada. La labor educativa que se traslada en forma épica, para la delimitación de la moralidad admisible y la labor artística, lo convierten en algo más que la supuesta sacralidad originaria. La mitología es parte de la cultura humana, también porque las artes han confeccionado con el material disponible un relatar, no siempre literario, a menudo musical, coreográfico y pictórico.

El Capítulo 6 es el más extenso de este apartado, en el que, de nuevo, se indaga en cuestiones más cercanas al devenir legendario, en este caso, de un *mover* todavía más primitivo que el que se contempló en el primer bloque; y alrededor del proceso por el que lo mítico se incorpora en lo danzado, según el lenguaje metodológico de lo semiótico y de lo intertextual, en sus distintas variables. A su vez, son tres las divisiones que se han hecho del contenido, extensible este a otros fragmentos menores para organizar la información de la forma más coherente posible.

“La ritualidad de la danza” inaugura este *contar* académico en el que no se abandona su vinculación con el mito o el ritual. ¿Qué mejor forma de revelar este aspecto ceremonial del rito, que realizar un viaje por el primitivismo del cuerpo en movimiento? Es este uno de los aspectos tratados. No hay respuesta categórica para determinar si el *mover* rítmico como instancia comunicativa, surge antes que el lenguaje verbal, pero las palabras de María Zambrano (2011) serán reveladoras de lo contingente. El ritmo es fundamental en esta identificación, adherido intrínsecamente al ser cuerpo, pero también al fluir de la naturaleza, dispuesta a una respiración cíclica. La implicación de lo danzado dentro de la atmósfera ritual es la natural respuesta gestual, de un cuerpo que es movimiento en la misma esencia de la fisiología.

El ritual se afilia a lo teatral en la evolución de la apariencia escénica de lo griego, un lugar interartístico en su propia existencia. Se presenta la recepción del arte dentro del ritual como elemento sacro, centrándonos en la apariencia danzada como herramienta. Este carácter sagrado está presente en manifestaciones culturales de todas las geografías, también de la cultura oriental, africana, egipcia, acercando la danza a un tipo de función social, no de entretenimiento, sino de espiritualidad, en algunas ocasiones de cierto carácter religioso. Sin llegar a ser un recorrido exhaustivo, se transitará sobre este tipo de fenómeno muy vinculado con lo social, desde su propia manifestación antropológica. También, para mostrar la forma que lo mítico-danzado tiene de interactuar en las representaciones artísticas, se ha escogido el paradigma de Salomé, por ser una entidad que completa los distintos ámbitos culturales, desde la irrupción de su arquetipo en forma de literatura, a partir de las danzas juglarescas, hacia lo pictórico; llegando a ser este arquetipo un icono de la danza de la modernidad, gracias a Loïe Fuller.

El trayecto que se dirige de lo ritual a lo teatral culmina en el género trágico por excelencia de la cultura griega o romana. Para ello se trabaja el origen del término

coreografía, alrededor de una categoría de “danza”; sobre el concepto de ditirambo, tan vinculado a Dioniso; recuperando esas danzas rituales conectadas a una divinidad. Indagando en el tipo de *mover* que se retrata en los textos clásicos de Homero, Eurípides o Sófocles; cuestionando asimismo la consideración coreografiada de la propia tragedia como baile ritual, a partir de una breve exposición sobre su estructura dramática y sus características. El objetivo de estos epígrafes no se centra tanto en la acumulación de los datos que puedan determinar la asumida ritualidad de la danza, sino en el significado que *a posteriori* tendrá para la propia esencia de su *mover*, del cantar de la ópera o del declamar teatral.

En el segundo subcapítulo: “Transfiguraciones de la literatura mítica: relatos coreográficos, danzas literarias”, se abordan una mixtura de temas que proceden de la encarnación de relatos míticos en la danza. Para poder presentar la articulación metodológica semiológica e intertextual a partir de la transferencia de los *textos* de calibre mítico a la danza, se necesita primero atender al tratamiento que hará la danza de dichos elementos. En este caso, habiéndose expuesto en el bloque anterior el convencimiento del narrar en sus estructuras, entendida esta también como *texto coreográfico*, entre otros condicionantes, es el lugar de ocuparse de la dramaturgia. La dramaturgia será el primer escalón integrador por el que es posible identificar las acciones que determinan la práctica escénica en su totalidad, así como también ese *texto coreográfico* que procede de una narración concreta. Los límites entre ambos parecen fundirse, solaparse en sus términos, sin llegar a encararse en clara oposición.

Por otra parte, se propone a la semiología o semiótica como método del lenguaje, y su posible aplicación a las artes, a partir de la presentación de su propia teoría, de sus representantes, de sus exigencias sistémicas, de todos aquellos aparatos que podrían acercarnos a este procedimiento. Se hace una aproximación al concepto de signo, no en su amplio existir, sino centrándose en lo escénico, por lo que, para articular el procedimiento, se presenta el discurso a partir de Umberto Eco y de Roland Barthes; sin obviar los estándares de F. Saussure y de C. S. Peirce. Desde luego, en esta conceptualización del signo artístico, también se abordan las apreciaciones de Jan Mukarovsky en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*; de Erika Fischer-Lichte en *Semiótica del teatro*; de M^a del Carmen Bobes Naves (1987; 2004; 2006) y de Patrice Pavis por su teorización interdisciplinar en el ámbito escénico, a través de *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Se sugiere la posibilidad de una reducción

de las unidades mínimas de lo gestual en la danza, para constituir el tipo de comunicación significativa que podría emerger en su *texto*.

Al incorporarse la semiótica en lo danzado, el cuerpo de nuevo se hace canal por el que hacer fluir los signos. Se necesita transitar alrededor de su condición material a partir de la que se hace *contar* danzado. ¿Son códigos lo que hay detrás de su texto coreográfico? ¿Hay organización gramatical como en la lingüística? ¿La significación se asimila a la codificación de sus significantes? ¿Es posible una percepción semiológica de lo danzado? ¿Qué lugar ocupan los *sentidos* de los *textos* de la danza? Estas son algunas de las respuestas que se responden tanto en el apartado: “Semiótica de los cuerpos escénicos” como “El lenguaje semiótico de la danza”. Entendiendo o asumiendo una posible lectura semiótica de la danza, se presenta a la intersemiosis como método por el que articular los *textos* mítico-literarios en los ballets. En tanto traducción, se involucra necesariamente un procedimiento semiológico, al transferir aspectos procedentes de otras artes, para la interacción de sus correspondiente *mover* artístico.

Para cerrar este epígrafe, se propone otra herramienta, la intertextualidad, por ser los *textos* los puentes que establecen los enlaces entre las artes. Se trata el término, su evolución, así como su posible aplicación en lo representacional. En cuya implicación, ocupa un lugar también la mitocrítica y el mitoanálisis, utilizadas por ser un mito, el tipo de literatura que tomarán los ballets analizados; y la tematología, por incorporar en su esencia la raíz temática del comparatismo.

En el tercero, “Reinterpretación de los arquetipos míticos en los ballets: reelaboración, transposición intertextual y reescritura”, se trata el fenómeno de la mutación mítica en cada versionado artístico que experimentan los arquetipos. La primera parte supone una búsqueda en torno a cómo denominar ese fenómeno presente en todas las artes, a través de esos grandes conceptos incluidos en el propio título. El volumen de Midgelow (2007) concentra gran parte de la categorización terminológica, junto con Genette (1984), entre otros referentes. En el saber dramático de sus textos, lo intertextual empieza a arraigarse en el modelo académico por el que juzgar o ejercer una postura crítica en la transferencia de *textos*, en tanto transducción de mitemas, imágenes o ideologías. Y, dada la relevancia que tiene el ballet de *La consagración de la primavera*, en el último subcapítulo de este bloque, nos ocupamos de utilizar su fenómeno como paradigma tanto de la ritualidad de la danza y de su constante reinterpretación

coreográfica en distintos referentes, así como de otros ballets que completan lo mítico dentro de sus texturas narrativas.

El último bloque, el tercero, titulado: “Bailar el mito, danzar a Medea: el texto coreográfico de Martha Graham y de Angelin Preljocaj”, está centrado prácticamente en esta figura mítica, a través de distintas perspectivas. En el Capítulo 7 Medea nos habla desde su propia tradición, a través de los estereotipos que componen su arquetipo, identificando las presunciones asumidas por la cultura. Así como la identificación de su narrar a través de los distintos referentes artísticos localizados, como un viaje que alterna la organización cronológica con los mitemas que la identifican, tanto en forma de literatura, como de ópera, de teatro dramatizado o de filmografía. Además, ha sido necesario separar en este caminar por sus reescrituras, aquellas obras en las que se trata de una u otra forma, de manera crítica, con el paradigma femenino. Como una continuación de este, el Capítulo 8 trata más en profundidad los dos grandes textos que han sido el resorte para la confección de su mitologema: las *Medeas* de Eurípides y de Séneca, por ser el gran “diccionario” de su propio personaje. También nos ocupamos de establecer un recorrido por la transferencia mítica en los ballets, desde G. J. Noverre, pasando por José Granero a Sasha Waltz, entre otros; procurando resaltar los elementos simbólicos más significativos con la información audiovisual disponible de cada obra. Para terminar, se trabaja en una síntesis sobre los paradigmas metodológicos empleados a lo largo de la investigación, sobre otros derivables de la activación de procedimientos analíticos de lo escénico y, en definitiva, acerca del tipo de articulación esperada alrededor de una reinterpretación de Medea.

Los Capítulos 9 y 10 están centrados respectivamente en la figura de Martha Graham y de Angelin Preljocaj. En el primer caso, abordando con cierta minuciosidad los elementos más característicos de la articulación profesional de su estética coreográfica, de su labor técnico-artística, así como de su legado. Y en ambos casos eclosionando en el análisis detallado de los ballets *Cave of the Heart* y *Le songe de Médée*, respectivamente, entendiéndolos como transducción intertextual del mito literario de Medea.

Para terminar, en el Capítulo 11 se amalgaman los aspectos simbólicos de los *sentidos* extraídos de la lectura anterior, incorporando una presentación discursiva comparatista, entre los *textos*, haciendo de cierre en un divagar plural de metodologías,

discursos, enfoques, significados y *sentidos* de esta forma de entender el *narrar* o el *contar* de la danza.

2. Estado de la cuestión

Al entrelazar el discurso literario dentro del de la danza, se están integrando lenguajes que en un primer momento parecen distantes, de opuesto procesamiento en el uso de sus herramientas; incluso surgen dudas hacia una posible hibridación por el cierto escepticismo tanto a perder la independencia expresiva de sus mecanismos, como a los riesgos del préstamo terminológico. En este tipo de inmersión teórica, ocurre también lo contrario, en su caso, al potenciar la activación de trazos ocultos para la percepción propia desde una mirada introspectiva, dada a la subjetividad, pero reconocibles, en cambio, en el aislamiento de la mirada externa. Es por esto también, por lo que el estudio de las artes desde una acción interdisciplinar y en cualquier campo del conocimiento o de la cultura, genera caminos de diferente itinerario, variables según los lenguajes en cuestión, o la orientación metodológica empleada.

Los estudios que hacen interactuar a la danza y a la literatura son algo incipientes, pero hay una tendencia creciente en las últimas décadas a indagar por estos terrenos, algo resbaladizos por su naturaleza intersemiótica. En primer lugar, proceder a citar los trabajos que contemplan la experiencia dialógica entre ambas artes, referirnos en este caso a los que carecen de refutación alguna, por ocuparse de un fenómeno performativo palpable dentro de la representación. El artículo *Ver poesía y escuchar danza. Una aproximación a la estética de la danza sagrada de la india* (2004) de Ananda Ceballos, resalta la fusión operativa entre ambas artes a través del concepto de ritmo; en la breve reflexión de Andreu Gomilla, *Abstracciones (Poesía y Danza), A raíz de "Present Vulnerable", de Andrés Corchero, a partir de la poesía de Feliu Formosa* (2009) se atiende a este mecanismo integrador, en el que el germen poético pasa a ser parte del mover; en *Danza y poesía: Rubén Darío, Isadora Duncan, César Vallejo* (2012) de Gabriela Mogillansky, la danza supone la metáfora *poiética* de la escritura. En una línea similar, el artículo *Espacios fronterizos y zonas de contacto entre el lenguaje coreográfico y poético: una dialéctica del movimiento a la escritura, de la palabra a la danza* (2014) de Alba Aude, enfocado en la obra de Andrés Neuman, también se concibe la danza en esta sustancia; sobre reflexiones de corte estético, incluir el monográfico

Ivette Fuentes *Danza y poesía. Para una poética del movimiento* (2015), en el que se propone un viaje a través de las distintas poéticas de José Lizama Lima, Paul Valéry y Edgar Allan Poe, hacia el movimiento como imagen.

En segundo lugar, están las fuentes que se encargan de resaltar la preservación de sus propias identidades en la conquista de la palabra recitada sobre el espacio coreográfico. Lo literario persiste en su lingüística y lo danzado, en su ser cuerpo en movimiento, aludir en este caso, a la tesis doctoral *Voic(e)scapes: Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza* (2011) de Ixiar Rozas; al artículo *Poesía corporal/ Danza verbal: Una lectura comparada de Hnuy Illa* (2013) de Iratxe Retolaza, quien propone un método analítico para juzgar esas conexiones en una obra concreta. De nuevo con de Rozas, en el artículo *La danza y su voz: Experiencias en la práctica coreográfica actual* (2015), interesa el habla desde la voz del bailarín, no como cuerpo en movimiento en exclusiva, sino como voz en sí mismo; también, desde una perspectiva estético-filosófica, la tesis *El cuerpo, el movimiento y las palabras. Los límites del discurso de la danza* (2016) de Oriol Pocostales, hacia la interrogación de la significación presente en el lenguaje del cuerpo en el marco de la danza contemporánea, así como la generación discursiva operativa en el *danzar*.

En tercer lugar, ejercer especial atención a los siguientes monográficos, cuyas perspectivas suponen un importante bagaje en el que sustentar la reflexión teórica *desde* la danza. *Danza y Literatura, ¿qué relación?* (2010) de Dolores Ponce, estructurado en tres ensayos sobre los que la autora se interroga sobre cuestiones derivables de la discusión integradora entre ambas artes: “¿Es pensable la danza sin la escritura? Las relaciones posibles”, “¿Es pensable a literatura sin el movimiento?” y, por último, el que sirve de colofón a la publicación, en el que se escoge la estructura enunciativa afirmativa para hacer de la danza el camino para la percepción de lo literario, a través del sugestivo título “Danza literaria: estados y vuelcos de la vida”.

En *A contracuento. La danza y las derivas del narrar* (2011) de Roberto Fratini, se refuerza el *mirar* y el *pensar* crítico de la danza desde una prosa discursiva de corte filosófico. No es oportuno abarcar la extensión de sus temáticas en este lugar, pero sí referirse con brevedad a ciertas ideas que surgen en un *pensar coreo-narrativo*. La asimilación de la danza como gesto que deriva de *otro* perdido, en cuya desaparición mítico-ritual se insta a la recuperación; la ocupación del cuerpo a partir de unas

condiciones que permiten la encarnación más allá de la forma; la valoración de la estética del ballet y de sus recursos compositivos; la relevancia de incorporar en las reflexiones el *por* y el *para* del cuerpo de la danza desde la pluralidad de narrativas disponibles o las posibles texturas *sígnicas* del cuerpo.

Laurence Louppe en *Poética de la danza contemporánea* (2011) contempla la existencia de un tratamiento poético-literario en lo danzado, más allá del reconocimiento de un narrar *textual* en el *mover*. Así, trascendiendo la revelación de los referentes que la danza utiliza, reconoce un *texto* susceptible de ser interpretado desde una hermenéutica coreográfica. Utiliza para ello el punto de vista de Sally Gardner de corte heideggeriano, a partir de la identificación de los *sentidos* que permitan extraer todo contenido perceptible a través del objeto en cuestión. Entre otras tesis, también presenta la posibilidad de asumir dentro de la estructura coreográfica, una narrativa heterogénea, cuyas premisas dependen de la disposición orgánica del cuerpo. En definitiva, su relatar, como bien indica el título, trata de acercarse a una posible poética de la danza, entendida esta como sistema que establece los principios por los que regir un lenguaje, en este caso coreográfico, desde la génesis en la mente del espectador hasta su representación, valorando diferentes paradigmas. Un enfoque por otra parte, sustancial para la propia tesis, para aproximarnos a una de las conclusiones de la investigación.

El libro de Susan Jones *Literature, Modernism and Dance* (2013), resulta un panorama extenso de las influencias entre la literatura y la danza de la época modernista, ambas retroalimentadas, ambas en diálogo y ambas deudoras de su *otra* expresión, homóloga y divergente a un tiempo. Los preceptos filosóficos suponen en ocasiones el nexo entre ambas, por tener arquetipos equivalentes a través de los que procesar sus ideales estéticos, aunque su técnica emplee lenguajes opuestos.

Un año este, el 2013, de especial afluencia en la publicación de trabajos de esta temática, centrados en la literatura modernista del siglo XX, como *Proust at the Ballet: Literature and Dance in dialogue* de Marion Schmid o *No dancing matter: The language of dance and sublimation in D.H. Lawrence* de Marina Ragachewskaya. Estos, unidos al volumen de Maria Marcsek-Fuchs, *Dance and British literature: an intermedial encounter* (2015), permiten identificar una tendencia que aspira a consolidarse, en la región británica respecto a este asunto. Este último no se ha podido consultar –debido a las dificultades de acceso de dicho trabajo– pero, tratando la publicación el mecanismo

dialógico inverso en un mirar *desde* la literatura lo coreográfico, no supone una pérdida sustancial para los objetivos de la investigación. De todas maneras, hubiese sido inspirador recuperar la forma en la que Marcsek-Fuchs señala la asimilación de la danza como recurso expresivo en los textos, en torno a la identificación de su cinética en el engranaje escrito de la literatura inglesa del siglo XIX.

Por otra parte, se han acogido aquellos trabajos que presentan en sus teorías un pensamiento dramático en la concepción del espectáculo coreográfico: *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas* (2010) de Patricia Cardona, el artículo *Dance, dramaturgy and dramaturgical thinking* (2010) de Synne Behrndt, o *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza* (2012) de Álvaro Fuentes; cuestiones acerca del *comunicar* del cuerpo en las narrativas danzadas en *Poetics of Dance: body, imagen, and space in the historical avant-garde* (2015) de Gabriele Brandstetter. En este sentido, son significativos por proporcionar formas de acercarse a la estructura coreográfica, en cuanto a la disposición de los aspectos arquitectónicos de la lógica dramática, u otros elementos que hacen del movimiento un significar.

En los antecedentes de la investigación, hay que incorporar la tesis de Daniella Aguiar, titulada *Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intermeiônica* (2013), por la aplicación de los estudios comparatistas semióticos. En la especificidad de su estudio, centrado alrededor de las muestras coreográficas de la obra de Gertrude Stein, no se localizan premisas sistemáticas que puedan disponer patrones estratégicos para la percepción de lo *textual*. Acerca de estos precedentes, también se ha ocupado en una línea de investigación similar a la presente, la tesis de Inés Hellín, por utilizar métodos de raíz semiótica, así como por escoger el mismo mito objeto de esta investigación, pero en la versión de *Medea* de José Granero, titulada *De la obra literaria a la escena en la danza española. El sombrero de Tres Picos y Medea* (2015).

En ambos casos se indaga sobre las mismas líneas teóricas utilizadas en el cuerpo del trabajo para la construcción del discurso, para justificar la interpretación de narrativas en el *contar* o para incorporar métodos teóricos procedentes de lo literario. De todas formas, los textos que han supuesto un punto de inflexión en el tratamiento de las narrativas míticas de la danza, orientados a la interpretación intertextual del análisis coreográfico al que nos hemos embarcado en esta investigación son de Janet Adshead-Lansdale, los artículos: *The interpretation of dances: text, context and the reader* (1995)

e *Intertextual narratives in dance analysis* (2008). Así mismo, en materia de intertextualidad aplicada a este lenguaje artístico, en fecha muy reciente tenemos *Intertextualidad en la danza. Una mirada intertextual a la Carmen de Alberto Alonso* (2019).

En las últimas semanas dedicadas al cierre del presente material investigador, se halló un texto de la profesora Valeria Gramigna titulado *Literary concordances in the twenty-first century*, en el que trata de exponer el tipo de vibración teórica que opera en esta inquietud por descubrir las intersecciones entre la danza y la literatura. Un artículo que surge a partir de un monográfico anterior, *Dans l'encre de la danse* (2006) que no se ha podido integrar en la investigación. La línea temática del mismo ocurre entre el encuentro corpóreo de la danza y la escritura, la separación del bailarín en la emergencia de lo *contado* o el no-cuerpo como espacio de dilatación discursiva. Como expone la propia autora: “My research explores this in-between space situated somewhere between communication and abstraction, meaning and sense or metaphor, freedom and constraint, the clarity of the word and the opacity of language” (Gramigna, 2019: 258). Este es un espacio “entre”, de divagación en lo concreto o de propiocepción extensiva de un *mover* que emerge de una escucha literaria. La liberación de la representación de lo gravitatorio genera una poética que puede dejarse *mover* desde la literatura o permitirse *contar* desde la danza.

Como vemos, el caminar entre las artes supone un campo todavía fértil, capaz de revelar las sombras sobre las que no se ha cernido la suficiente iridiscencia, en donde es posible el encuentro y la confrontación para la consecución de metodologías específicas de estudio *desde* la danza. En esta búsqueda hacia los procedimientos idóneos que favorezcan una hermenéutica analítica del *contar* coreográfico, ha sido imprescindible incidir en los campos teóricos que inauguran las correspondientes herramientas, hacia la constitución del particular *tejido* por el que *leer* los textos coreográficos de Martha Graham y de Angelin Preljocaj.

Al interferir la literatura dentro de los principios fundamentales sobre los que se construyen las hipótesis y los objetivos de la presente tesis; al involucrar *textos* similares, de cuyo *tejer* se manifiestan otras *gramáticas* en su lenguaje, al proponer narrativas que proceden de territorios comparatistas, al confrontar el lenguaje verbal con el corporal, el foco teórico que demarca las semejanzas que ocurren entre elementos de categoría

diversa; y en definitiva, al integrar en un discurso artes de diferente naturaleza, reposan, sobre la Literatura Comparada, las premisas para este acontecer. Los documentos más prolíficos, son aquellos en los que la literatura se prioriza, en su lenguaje, sobre las demás artes, señalar en este sentido *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)* (1985) de Claudio Guillén; la compilación de Armando Gnisci con *Introducción a la literatura comparada* (2002), que incluye entre sus páginas los trabajos de Emilia Pantini, “La literatura y las demás artes” y “Temas y mitos literarios”; o el artículo *Comparatismo e iluminación recíproca de las artes* (2014) de Darío Villanueva.

Entre las fuentes, no se puede dejar de citar el artículo de René Wellek *The parallelism between Literature and the Arts* (1941), por suponer un antecedente académico en el ámbito interartístico, aun conociendo que la danza se sitúa a menudo en el margen de cualquier integración de las “Artes”, como si su discurso fuese demasiado ajeno como para contemplarlo en esas enumeraciones. El análisis de las influencias que comparten las artes entre sí discurre entonces a través de trabajos enfocados en casos concretos, que se centran en una dialéctica específica. Tomando en gran medida a la literatura como eje, sobre la que se adhiere la música, la pintura o el cine, y en menor medida, la danza.

Por otra parte, Susana Gil-Albarellos en *Literatura Comparada y Tematología* (2002) incide en los problemas de concreción terminológica dada la imbricación de lenguajes, vocabularios y gramáticas, fruto de esta relación interartística, proponiendo los temas, desde la tematología, como lugares en común sobre los que se fluye el mecanismo relacional. A cuya referencia se añade Joachim Schulze (1978), Raymond Trousson (1980), Claude Bremond (1985), Werner Sollors (1995), Cristina Naupert (1998; 2003) o Luz Pimentel (1993) entre otros. Mención especial requiere Tomás Alabaladejo (1985,1994,1996, 1998, 2007, 2008, 2009ab, 2012, 2016) en la construcción de los tejidos que nutren la investigación hacia una percepción de las tensiones posibles al cederse a la narrativa danzada, debido a su fundamental aportación en materia de tópicos textuales, intertextualidad, Retórica u otros aspectos involucrados en la Teoría Literaria.

A estas herramientas, todavía hace falta añadir el acercamiento a la Teoría de la Recepción desde la Estética, hacia lo textual literario o hacia paradigmas de otra índole, como el campo de la cinematografía, tratado por Víctor Hernández-Santaolalla (2010) en

su artículo dedicado a la Escuela de la Constanza. Al abordar una aproximación a la Estética desde este ámbito, no puede faltar el volumen de José Jiménez (1992) *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* y, por supuesto, el propio Ian Mukarovsky con sus *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* (1975).

En referencia a la intertextualidad como proceso para la articulación de esta red relación interartística, que además se funda también desde el comparatismo literario, incluir a M^a Isabel Vicente-Yagüe con *La literatura y las artes en los estudios de los comparatistas europeos. Un recorrido histórico por la disciplina de la Literatura Comparada* (2103). Las intersecciones textuales, producidas entre los *textos*, terminan confluyendo en este tipo de pluralidad en el tejido textual, valga la redundancia, cuyas conexiones serán perceptibles para el receptor, espectador, en función tanto de la forma de integrar dichas referencias, así como del conocimiento previo, su bagaje. La filosofía de Julia Kristeva (1981) ha sido fundamental para el análisis *entre* los textos, por su enfoque de la transposición intertextual, unida a Manfred Pfister (1994), Juana Marinkovich (1999) o Luis Martínez-Falero (2013). Añadir también, el volumen *La intertextualidad literaria* (2001) de José E. Martínez o el artículo *Investigar en artes: De cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena* (2017) de Ernesto Ortiz.

En su especificidad, el tratamiento intertextual de las obras que presentan una recuperación de una idea narrativa previa, que hacen de la danza una combinación simbólica de imágenes que toman el arquetipo como fundamento creativo, o que presentan en su dramaturgia la esencia narrada de otro *contar*, no es exclusivo de la investigación. En el estudio que Henrietta Bannerman hace del ballet *Herodiade* (1944) de Martha Graham, toma entre sus líneas este enfoque metodológico sobre la teoría de Julia Kristeva. También se analiza la transferencia de un texto literario concreto, en el ballet *Déroutes* de Mathilde Monnier, sobre la obra *Lenz* de Gerog Büchner en el artículo *De la littérature à la danse, quelques enjambées, 'Déroute' de Mathilde Monnier* (2005) de Ariane Fontaine. En referencia a la transferencia semiótica, como tema para dar respuesta a los procesos de significación de otras artes, como ocurre en los signos del teatro, incluir una tesis reciente de Paula Grueso titulada *El proceso de adaptación en el personaje: del signo semiótico al psicoanalítico* (2019). Como vemos, la temporalidad cronológica de gran parte de los estudios consultados está bastante próximo a la actualidad, lo que implica que no haya unas bases arraigadas al respecto.

Para terminar, en la consideración del cuerpo como entidad legible, espacio que ocupa otros lugares, y en su residir, se deja habitar por narrativas de diversa índole, se ha contemplado con cierta concisión “lo corporal” hacia las posibilidades disponibles en la encarnación. No solo por aspectos concernientes a un *texto* que procede de material literario, sino también por los otros *textos* ideológicos o filosóficos. La tesis *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza* (1994) de Inmaculada Álvarez aborda el *existir* del cuerpo en la danza para la identificación de los sistemas de registro de lo corporal. Hacia una lectura fenomenológica del cuerpo danzado, interesante la aportación de Sabrina Castillo en la ponencia *El “cuerpo” presente de la danza* un texto que remite necesariamente a las teorías fundadoras. A Mikel Dufrenne en *Fenomenología de la Experiencia Estética* (1983) y a Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1993), por las posibilidades interpretativas que conceden al cuerpo como entidad en acción. Así también para dirigir una conceptualización del lenguaje del movimiento, sobre el que generar un análisis de la percepción de la representación desde lo kinésico hacia lo sensorial. A partir de Luciano Lutereau, en *Fenomenología de la presencia estética* (2010), se podrá hacer del concepto de la acción coreográfica de la danza, un objeto estético disponible para juzgarse bajo los parámetros que dicha herramienta proporciona, al proponer la mirada al cuerpo, como laboratorio del que surge su “verbo”.

La posibilidad de una apreciación fenoménica en la estética de la danza es tratada por Victoria Mateos en el artículo *Hacia una fenomenología de la danza* (2015); aunque este, resulta, en cambio, un campo todavía ingente de exploración. En el que los textos canónicos, incluidos los antes citados, ofrecen una perspectiva que favorece la ampliación de los procedimientos sobre los que constituir poéticas, teorías o metodologías para un mayor acercamiento a la *praxis* de la danza, también necesitada de este tipo de fluir del pensamiento. En esta labor, las narrativas sobre el cuerpo son tratadas de forma más dilatada hacia líneas que se ocupan de su *presencia* escénica, en un acercamiento receptivo de los espacios intersticiales entre los que se cuele la subjetividad; se incorporan, además, los *textos* correspondientes a la pieza estético-expresiva y emanan atributos asignados por la intervención de arquetipos y estereotipos procedentes de la memoria colectiva de la humanidad. Entre los referentes utilizados para acceder a un cuerpo que supera sus condiciones biológicas en la construcción de su *comunicar* expresivo, se han seleccionado artículos fundados desde un discurso filosófico, para

tomar conciencia sobre el tipo de reverberación que nos ocupa, así como permanecer conectados con el *pensar* de lo corporal. En este sentido mencionar: *Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpos en acción* (2008) de M^a José Contreras, *El cuerpo de la danza* (2012) de Mercedes Nugent, *Pensar la danza, pensar el cuerpo* (2015) de Magda Polo o la tesina, *El cuerpo, el movimiento y las palabras. Los límites del discurso de la danza* (2016) de Oriol Pocostales.

El interés por estudiar cómo se construyen narrativas desde la corporalidad se potencia en el texto editado por Janet Lansdale (2008), *Decentring dancing text*, desde el cual, la múltiple mirada de los investigadores arroja luz sobre procedimientos metodológicos que completan la “experiencia” de teorizar sobre danza.

Respecto a los usos del cuerpo expresivo, aparece en nuestro discurso, en tanto a la identificación de las acciones del *contar*, una interpretación desde la teoría de los signos. En este caso, el ámbito teatral, tiene una mayor tradición en este tipo de *mirar* la teoría escénica, como ocurre con *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo* (1992) de Tadeus Kowzan. En materia de transducción, también presente el entorno sógnico, recoger *Lingüística y poética de la transducción teatral* (1996) Jesús G. Maestro, o el volumen de M^a José Sánchez (2004) en *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Los signos, nos remiten de este modo a la semiótica o semiología, cuyas fuentes no difieren de otros posibles contextos, orientados hacia esta ciencia de origen lingüístico. Los nombres de Ferdinand Saussure y de Charles S. Peirce resuenan a través de los trabajos de Pepa Medina, *Saussure: el signo lingüístico y la teoría del valor* (2015) o de Toni Gomilla en *Peirce y la ciencia cognitiva* (1996), entre otros.

Se ha recorrido en especial, la sistematización teórica de Umberto Eco, a través de su interpretación de lo semiótico, o de la recepción narrativa tanto en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1986), *Los límites de la interpretación* (1992), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1993) o *Tratado de Semiótica general* (2000). Y el discurso de Roland Barthes en *Elementos de semiología* (1971), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1986), *La aventura semiológica* (1990) o *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1994).

Las fuentes genéricas sobre las que cada teoría se constituye han permitido la recogida de los datos metodológicos oportunos para moldearlos en cada caso, hacia esa

percepción de los *textos* míticos en la danza. Para juzgar así la recepción del mito de Medea, a partir de las alusiones a sus propios arquetipos con unos antecedentes consolidados, que permitan plantear nuevas derivas, hacia un *narrar* encarnado en el *mover*. También se han supuesto, de este modo, las bases sobre las que el *pensar* corporeizado se ocupe de desengranar los *sentidos* implícitos o atribuidos en la danza. Para hacer que lo presentado en la escena constituya un tejido textual similar a los de otras categorías, pero de paradigmas propios, sobre los que poder establecer las analogías oportunas. En esta confluencia metodológica plural, se ha buscado la integración más rigurosa, contrastando la “teoría pura” desde la que se parte, así como las adaptaciones dadas por cada lenguaje expresivo o discurso ideológico, hacia la inclusión de un *relatar* en la danza, que observa lo mítico con gran cercanía, que revisa, reescribe y reinterpreta al igual que la literatura, y que atesora un *narrar* particular en sus cimientos históricos.

Para incorporar también los contextos coreográficos, en materia de repertorio que favorezcan el recorrido por el *narrar*. Los ideológicos, acerca del *contar*, los mitológicos, en la configuración de los discursos que competen a Medea, derivables hacia el psicologismo, la teoría de género o la literatura. En todos estos, los estudios consultados exceden el límite para incluirlos en este epígrafe. En su caso, gran parte de ellos proceden de textos clásicos como los de Eurípides o de Séneca, de obras cinematográficas como la de Pasolini o de artículos académicos que exploran aspectos específicos de los propios textos literarios como fuentes de conocimiento indispensables para, al fin, entender los aspectos que, *a posteriori*, interesan a autores como a Christa Wolf, a Martha Graham, a Arturo Ripstein o a Angelin Preljocaj.

3. Marco metodológico

Al presentar lo danzado desde un punto de vista narratológico, en un lugar concomitante entre su propia perspectiva de estudio y las teorías más asociadas a lo literario, no se pretende que su enfrentamiento –tomando la metáfora de Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* del batallar del lenguaje–, se entienda desde la oposición que confrontaría los lenguajes antagónicos de las artes. Los juicios no se cimientan desde una valoración, en términos de jerarquía, más bien es que, su comparatismo, potencia una poética de la danza que exprime lo corporal desde su experiencia discursiva en un relatar narratológico. La interdisciplinariedad nutre a las artes en sus formas más primitivas, pero

lo que sería conveniente superar no es la aceptación de esta cuestión que trasciende geografías y épocas, sino quebrar la jerarquía que posiciona a unas artes frente a otras en términos de superioridad.

En esta labor, los estudios teóricos de danza requieren tomar conocimientos de otras ciencias, otros saberes, cuyas herramientas puedan serle aplicadas. Investigar entre los márgenes, limítrofes a la danza, permite generar una polifonía en la percepción de los discursos coreográficos. En este recorrido, Louppe (2011: 29) advierte del riesgo que suponen las transferencias entre campos del conocimiento *desde* la danza, por la posibilidad de hacer del cuerpo en movimiento, un sustrato ajeno de su propia *praxis*. Al mismo tiempo, nos invita a valorar los encuentros entre la fenomenología, las corrientes psicoanalíticas, las estéticas culturales o, entre otras opciones, la antropología, cuya diversidad favorece la construcción de discursos críticos de gran interés. “La danza concierne tanto a la ontología como a la filosofía del arte. Concierne al conjunto de las ciencias humanas” (Louppe, 2011: 25).

Bajo estas condiciones, las intersecciones entre la danza y la literatura son diversas a lo largo de la historia; en constante cambio y alteración, se presentan de formas mutables en lo representacional. Se motiva su enlace, disponiéndose sobre el foco en la práctica analítica de la danza, sin hacer de la metodología empleada un precepto universal, por resultar compleja la estandarización de un canon a la previsión abierta de cualquier ballet. No se presenta el trabajo como un paradigma excluyente, sino como un marco dispuesto al balanceo creativo. La adherencia a una línea fija de pensamiento discursivo frena la heterogeneidad del lenguaje de la danza, adscrito a más de una gramática. El estar *entre* medios es una dirección metodológica que Gilles Deleuze (Barone, 2018) presenta como la exploración del encuentro entre los espigones de partes interrelacionadas: “líneas de encuentro que suponen el atravesamiento de múltiples dimensiones” (p: 5), en las que la confluencia tiene más peso que la divergencia.

Los conceptos no son eternos, también mueren. Al final de una gran filosofía tenemos un árbol de hojas secas. Conceptos apilados sobre conceptos, los cuales pueden ser usados por otros. Al ser usados, vuelven a recobrar sentido, y la vida les da un lugar en el desierto de su ser significativo (Gómez, 2011: 147).

El arte es en sí mismo un objeto estético que tiende a la interdisciplina, a favorecerse de los enlaces transversales propios de una disposición *rizomática* de sus

lenguajes. La diversidad es propiciada por la polifonía –ya tratada por Mijaíl Bajtín en el discurso lingüístico– presente en un espacio corporeizado de la danza. Se democratizan así en la investigación, los objetos dialógicos que participan en la construcción del discurso del arte del *mover*.

La tendencia de la humanidad a la discriminación de categorías sobre las que motivar la segregación de “los componentes de la realidad” (Barnsley, 2013: 33), favorece su entendimiento en la sistematización de sus fronteras. ¿Pero qué hay en el espacio limítrofe de reconstrucción del discurso artístico? ¿Qué ocurre cuando en la disciplina se aborda una segregación de su unidad aparente? ¿Es fruto de la fusión y de la interacción como representante de su propio existir? ¿En qué medida la representación de la corporalidad aborda perspectivas narrativas?

En este momento, ya se ha podido comprobar, que se trata por supuesto, de una investigación de corte cualitativo, sobre la que se ejerce una metodología mixta, en conformidad con la evolución y dirección que toma la investigación. A pesar de que dentro de los capítulos que la integran, podemos distinguir tres grandes bloques, en la práctica, encontramos un tratamiento heterogéneo en cuanto a procedimientos, derivados de esas herramientas citadas en el epígrafe anterior, acerca de los antecedentes. Las determinaciones que se han tomado respecto a los materiales, se apoyan en la bibliografía crítica que aporta una visión polifónica de las distintas formas de aproximarse a la disección de un ballet narrativo, que ha tomado un texto mitológico considerado como literatura. También de corte histórico, al hacer confluir en el discurso de la investigación tanto un recorrido por el *narrar* del ballet; y de cariz mitoanalítico o mitocrítico, al proponer al material mítico como protagonista de las convergencias *textuales* en la danza. Los estudios previos localizados en los gérmenes rituales de la danza, en la incorporación mítica presente desde tiempos arcaicos en el ser humano o, la localización de las narrativas mitológicas en el *mover* artístico del arquetipo de Medea a lo largo de la historia cultural, piden una lectura historicista crítica desde la que evaluar la implicación en dichos procedimientos artísticos.

Al mismo tiempo, el material audiovisual de los ballets, al ser la danza *performativa*, precisa de un discurso crítico *desde* el documento tangencial, *hacia* aquellos contruidos gracias al enfoque metodológico plural, que parte de las herramientas cedidas por los teóricos de cada disciplina. Y, en su eclosión, una

metodología de carácter comparatista, por identificar y confrontar los significados insertos desde la psicología, la estética, la literatura y la danza en un *mover* común: el narrar literario de los ballets. En la que, además, nos acercamos a un estudio de caso concreto, la articulación de Medea en *Cave of the Heart* de Martha Graham y en *Le songe de Médée* de Angelin Preljocaj, como resortes por los que potenciar la posible existencia de procedimientos intertextuales entre las artes.

Por tanto, el análisis, como herramienta descriptiva, se ampara en diferentes estadios metodológicos, que han servido de encarnación literaria del danzar y que se aplicarán en cada parcela artística según se requiera. Partiendo de la instancia de que la danza es lenguaje que se presta para el tipo de comunicación que se reserva a las artes. ¿Qué paradigmas emergen en el discurso mítico literario a través del estudio de las obras narrativas desde el análisis coreográfico? En el momento en el que la literatura se empareja con otra forma artística, si seguimos el planteamiento de Weisstien (Vicente-Yagüe, 2013), los vínculos deben tratarse desde el comparatismo como paradigma articular. Esta tendencia, es plausible al involucrar un relato asumido como literatura, como es el de Medea, si bien, resulta un contenido mítico de extensiva tradición en el campo de la mitología. Su leyenda se nos lega en la cultura, habiendo conquistado su arquetipo todas las artes. ¿La *interdiscursividad* respondería a una forma de delimitar la apariencia múltiple presente en el ballet por la heterogeneidad espectacular de sus discursos? La interferencia de este tipo de resquicios literarios presentes en el *narrar* de la dramaturgia de la danza, propicia el uso de un lenguaje interartístico para la generación de un conocimiento teórico sobre una práctica corporal cognitiva.

Al hacer un discurso elocuente con el lenguaje del *mover* danzado y estar nutrido de una conciencia cognitiva compuesta de un conocimiento mítico literario del narrar, la retórica ¿puede ocuparse en algún sentido del argumento de Medea? ¿puede identificar las herramientas de persuasión presentes en cualquier obra que busca interpolar de una u otra forma al espectador? La retórica se ha ocupado de estudiar los modos de *decir* dentro de un sistema de signos que trasciende lo textual para abordar lo gestual. ¿Qué es signo en la danza? Si tomamos la perspectiva de Laurence Louppe (2011) en la adaptación de la terminología desarrollada por Saussure en *Curso de Lingüística General*, se asigna al cuerpo el concepto de *significante*: “soporte material de un significado” (p: 46). Los significados atribuidos a ese cuerpo son susceptibles de tomar referentes externos – literarios, pictóricos o musicales– aunque, en último término, los movimientos parten de

un sí mismo. El cuerpo es el lienzo que la danza manifiesta, sin intermediarios. La Estética, como disciplina de estudio de las artes, no se separa del trazo experiencial, en especial desde la mirada de cualquier tipo de receptor, que compone la extensión significativa de los *sentidos* artístico-estéticos impresos en la obra a partir de la voluntad intencional del artista. Se hacen confluír distintos cuerpos, en una amalgama de implicación expresiva, sobre los que establecer conexiones *rizomáticas* de calibre imperecedero e incontrolable.

A través de la fenomenología, la experiencia somática del arte se percibe como metalenguaje regido por lo emotivo. Lo fenomenológico permite detener la mirada hacia la percepción (Pavis, 2000) *psicologista* de un espectador que representa solo una parte de la colectividad social. Este se origina desde una presencia que refleja una cantidad ingente de significados encarnados en un sujeto, que accede a un mirar a menudo influenciado por el estado de sugestión artística al que se somete, por la identificación empática direccional que también puede provocar el distanciamiento plausible por la encarnación subjetiva del gesto. La mirada del cuerpo se sugestiona por el trance al que se someten los sujetos, como parte del ritual espectacular de toda obra escénica. Patrice Pavis (2000) utiliza un relato fabulado para contar la forma en la que la fenomenología se piensa en lo teatral:

El espectador es un águila que planea encima del escenario y que percibe los pequeños ratones que roen los nudos de todas las relaciones posibles: actanciales, temáticas y formales. Desde su gran altura, el águila se erige en compañera y mediadora de las relaciones enmarañadas. Sólo el águila percibe los nudos en su conjunto, pero sólo gracias a los ratones las cuerdas tiran y se activan en todos los rincones del escenario. El águila no alcanza a describir objetivamente esta escena, pues los ratones se desplazan sin cesar y son un poco como el cuerpo del actor, que no se deja atrapar: un signo que invierte la mirada del águila (Pavis, 2000: 231).

La posición estática y silenciosa del espectador es fruto de una apariencia visual. En cambio, en su *yo* interior, fluye con libertad ante los estímulos que el *texto coreográfico* le propone. En ocasiones, su interpretación se mimetiza hasta el punto de identificar analogías próximas entre la ficción espectacular, discursiva y narrativa, y los “mundos posibles” que albergan en la realidad del espectador. Un concepto que se utiliza

en el ámbito de la semiótica textual –aunque en su origen procede de la metafísica– (Eco, 1993), para definir los ámbitos eventuales que emergen en el momento interpretativo en manos del lector. La valoración de los rangos emocionales, conceptuales o razonamientos posibles se erige a partir de una estructura previa, con las ciertas limitaciones que ese *texto* impone, en este caso, al espectador. Es esta una metáfora que no debe totalizar sus presupuestos estructurales, como una proposición que compete a una acción, a un acontecimiento o a un individuo, afectados según Eco (1993: 183) por una “construcción cultural” de un contexto determinado. Aunque, tener en cuenta que

el texto, en su conjunto, no es un mundo posible: es una porción de mundo real y, a lo sumo, es *una máquina para producir mundos posibles*: el de la fábula, los de los personajes de la fábula y los de las previsiones del lector (Eco, 1993: 243).

Un *mundo posible* que se presenta en este caso a la experiencia, que prefiere alejarse del paradigma de su ficcionalidad o de realidad arrebatada, para presentar el contenido artístico como una manipulación controlada, fruto de la experiencia creativa que implica transferencias entre códigos (Mandujano, 2013). Este potencial de lo que podría erigirse como una “construcción semiótica” (Espezúa, 2006: 74) se estudia en profundidad en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* de Ludomír Dolezel. El entorno ficcional del arte se comparte con la realidad tanto en el proceso creativo como en el perceptivo, procedentes en todos los casos de una mimesis de los signos. Al detenernos en la referencia mitológica, como un relato o leyenda que comparte experiencia con lo real, pero que se erige independiente con las propias entidades míticas del *mitema* y del *arquetipo*, la reproducción de su mundo ritualizado presenta una mayor carga ficcional por la asimilación expresiva de su lenguaje. Sobre el concepto de “mundo”, confluye una cantidad incontrolable de elementos que contribuyen a la construcción estructural interna del *texto* en cuestión, que no es oportuno referirse aquí.

En todo este complicado proceso de interferencia o de transmisión metodológica, existe otra problemática, debido al hecho de que, en la tarea de construcción de los significados emitidos por la obra audiovisual o escénica en cuestión, aparece el riesgo de una insalvable deformación de todo “objeto” performativo estudiado en diferido, debido a la pérdida de la instantaneidad de lo presentado en la escena. Patrice Pavis (2000: 19) alega una deformación de la acción espectacular en todas aquellas iniciativas que abogan por la extrapolación de obras del pasado, tildando su análisis de “reconstrucción”. Por

tener que recomponer aquello que se presentó inmediato, en un tiempo y espacio concreto, dice el teórico: “No hay análisis si el analista no asiste personalmente a la representación, en directo’, en tiempo y lugar reales” (Pavis, 2000: 19). Una condición limitante, que reduciría al mínimo las reales posibilidades de cualquier crítico o investigador, además de mermar la riqueza intertextual de oponer obras de otras épocas cronológicas, de otros géneros e incluso, de otras disciplinas. Tanto la danza, como el teatro o la ópera, presentan esta problemática que impide “verificar el análisis” (Bobes, 1987: 171) de aquel objeto estético concreto. ¿El documento audiovisual o fotográfico pierde vigencia para recomponer los *sentidos* semánticos, discursivos y estéticos de una obra escénica? No debería, aunque bajo este criterio, lo que se pierde, es la espontaneidad del *mirar* de cada uno, de fijar el ojo en un observar particular a cada individuo espectador, y no de dejarse condicionar por la óptica de la lente.

Lo que se fija no es la representación, sino una representación que inmoviliza al texto espectacular paralizándolo y convirtiendo en canónica una determinada realización de una concreta puesta en escena (Paganini, 1970), es decir, algo semejante a lo que sería dar como canónica una interpretación de un lector determinado (Bobes, 1987: 171).

Entendiendo que dicho lector, es para Bobes, pero incluso también para Pavis, aquel que narra con la cámara los enfoques que el espectador debe mirar. Lo que en una obra de *videodanza*¹ es precisamente lo que autodefine su objeto artístico. En Toro (2014) se citan unas palabras muy sugerentes de Douglas Rosenberg –realizador audiovisual– que pretenden legitimar un género que no ha llegado a su maduración completa a pesar de su potente identidad:

La pantalla como espacio coreográfico es un lugar de exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora. Un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento. Ni la danza ni los medios para manifestar (la coreografía) están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma (Rosenberg en Toro, 2014: 25).

¹ El género surge a mediados del siglo XX en una hibridación disciplinar entre el medio cinematográfico y el coreográfico, permitiendo que el medio digital torne la mirada del cuerpo, de su desplazamiento en el fluir del mover. Si la cámara “toma un movimiento humano y lo desestructura, en el momento de volverlo a ensamblar en la edición, lo que emerge es completamente diferente. Es más que la suma de las partes” (Toro, 2014: 29).

La imagen del *mover* se presta en este género a la manipulación estética, quizás por ello Rodrigo Alonso (Toro, 2014) la califica como “la coreografía de la mirada” (p: 26), pues los recursos audiovisuales enriquecerán la coreografía. En un desarraigo de la entidad habitual que la sustenta en el escenario canónico, esta abandona lo corporal, para asirse a otro cuerpo, el de la cámara, subvirtiendo la temporalidad y la espacialidad. “Como pincel, el video permite *re*-escribir y *re*-frasear la obra una y otra vez, volviéndola fluctuante, profunda y cambiante” (Posada, 2014) dispuesta para la fragmentación, para este *ver* coreográfica que conquista la plenitud del sujeto. Una cuestión esta, la cual tomará relevancia, como se resaltará en la investigación, en el documento audiovisual del ballet de Angelin Preljocaj, sin llegar a ser una *videodanza* en sí misma.

Los análisis dramáticos de lo escénico tienden hacia dos estándares según Pavis (2000: 25-6): aquel “análisis-reportaje” que pretende una transposición verbal inmediata del conocimiento, sobre el que el reflejo psicofísico que provoca la obra define el espectro reflexivo de ese nuevo conocer. Tan solo es posible cuando se presentan o se genera la información *in situ*, de aquello que es conocido en la escena. Mientras que, el “análisis-reconstrucción” implica un mayor tiempo para la investigación posterior, en donde el contexto y la naturaleza creativa asociada a la obra, tiene un peso considerable. La interferencia contextual del autor, la obra y los referentes, son parte del proceso de interpretación desde el momento en el que la danza se deja ver. Esta también condiciona los caminos transitables en la generación de un significado a partir del discurso *contado* en el *texto coreográfico*: “the process of interpretation has its own logic in so far that *different things* may be perceived, upon which both structure and meaning are constructed” (Adshead-Lansdale, 1995: 30).

Lo descriptivo, según Adshead-Lansdale (1995) puede reducirse a la exposición objetiva de los caracteres presentados en la escena, por ello es conveniente presentar su homólogo, la “adscripción”, en el que la acción escénica interpretada termina de “diseñar” lo comunicado. “Ascription carries a sense of assigning, attributing, imputing, which makes clear the role of the person who does it” (Adshead-Lansdale, 1995: 32). En el producto artístico final están gran parte de los elementos indispensables para la interpretación de la obra, el resto son para Pavis (2000) residuales, pero no por ello hay que despojar a la pieza de lo que la rodea en su contexto artístico y social. Tampoco de las posturas críticas que, desde el comparatismo, u otros procedimientos propios de otras disciplinas, es posible componer.

El producto final que se presenta en la escena no aparece por algún tipo de magia frente al espectador, sin un bagaje anterior que haga de sostén de sus cimientos. De ahí el interés en recuperar a través de la *textualidad* mítica los significados discursivos contingentes en el *texto coreográfico*. Los significados del *mover* representacional no siempre estarán visibles, al alcance de la primera percepción; su presencia tácita actúa como el completar de los *sentidos* de los que se ocupa el “subtexto”. Pavis (2000: 108) prefiere calificarlos como “subpartitura” para evitar confusión en el ámbito teatral, en el que el texto declamado es una parte de sus signos, y poder incidir también en aquellos elementos no lingüísticos que componen la acción escénica. “Es la idea que está detrás de la acción, el fundamento de la partitura, la red de asociaciones o de imágenes y el cuerpo invisible de la acción” (Pavis, 2000: 109).

El análisis, tal como intentamos practicarlo aquí, no excluye la reconstrucción histórica de las obras del pasado ni las disciplinas que ésta arrastra consigo, pero se funda ante todo en la experiencia individual y única del espectador que se enfrenta al acontecimiento escénico, una experiencia que la teoría intenta luego generalizar mediante un método de análisis (Pavis, 2000: 35).

El análisis del material coreográfico, por tanto, se aborda también desde la perspectiva del espectador, en tanto que la pieza artística es un medio de comunicación con unos *otros*. Esas subjetividades del *yo* en sus más divergentes posibilidades no tienen por qué conocer las intenciones del autor, los referentes y antecedentes que respaldan la pieza, ni ser un profesional del lenguaje del movimiento. Théophile Gautier entendía la escena como “à la gauche du spectateur” (Rheingold, 2015: 34), por ser aquellos que permanecen en silencio sobre las butacas, un ingrediente irremplazable del hecho escénico. Raúl Urbina (2008) define la apreciación del objeto estético desde los discursos que integra, a partir del receptor. En su caso, se presenta desde una premisa que parte de lo lingüístico, dice: “todo enunciado lingüístico está compuesto con vistas a llegar a éste con el propósito de ejercer un influjo sobre el destinatario” (Urbina, 2008: 2); un aspecto extensible a todos los campos artísticos, más allá de la danza, también a la música, la pintura o el cine. Es por esto necesario “hacerse” receptor de la obra en cuestión, hacia la percepción de los *textos* integrados en los ballets, habiendo contemplado además de forma crítica las posibilidades conceptuales que los campos que la literatura comparada, la transducción, la semiología, la intertextualidad o la mitocrítica aportan en el estudio de ese momento preciso, en el que la mitología pasa a convertirse en *texto coreográfico* –a

modo de *intellectio* retórica—. “The problem of influences is a very delicate one and requires of its devote more encyclopedic knowledge and more finesse than has been exhibited in some past endeavors of this kind” (Remak, 1961: 4).

El lugar del espectador es también el nuestro, porque no dejamos de ser sujetos externos que observan sobre la guía que los creadores han trazado anteriormente. Los otros significados disponibles de la “lectura” del ballet son dependientes de variables diversas que oscilan entre contextos, estilos, tipologías o enfoques. La forma de exponer el mito de Medea en el ballet *Cave of the Heart* y en *Le songe de Médée*, está condicionada por el espacio artístico de cada coreógrafo y ese entorno, aunque se aluda a él de forma abstracta, ha llegado a estar individualizado en cada persona que accede a un teatro, al crítico de danza, pero también a los propios intérpretes de la compañía. Esto no quiere decir que el creador piense en un modelo ideal de público al que está dirigida la pieza, y sobre este lo construya, pero es significativo perfilar dichos significados. El estudio que se expone en la investigación no deja de ser un acto de *poliacrosis*, entendida esta como acto interpretativo de un discurso, aquel mitológico que abandona la lingüística para ser parte de otra gramática, regida por el código corporal.

El sistema de investigación analítica de los ballets, parte de la observación empírica de los documentos audiovisuales, a través de la escucha y visualización meditativa de las grabaciones disponibles. En cuyo proceso se alcanza la exégesis deductiva, dados los datos extraídos para la verbalización de un *contar* corporal, y la inductiva en la extracción de conceptos interdisciplinarios. Este es el punto de partida más coherente, sobre el que se activa la lectura intertextual como herramienta de “inmersión” de *textos* procedentes de autorías diferenciadas, no siempre antecedentes, y en su caso, la percepción de la recepción de la obra en tanto transducción de *textos* previos; lecturas simbólicas desde la mitocrítica, empleando el conocimiento significativo ya fundado desde Medea como mito. En un engranaje que también debe contemplar el enfoque específico coreográfico, en el que se aprecia, en su compendio, el *texto coreográfico* desde sí mismo, para la valoración de la organización dramática que cada artista ha tomado, siguiendo un lenguaje descriptivo de lo que ocurre en la escena, combinando, en definitiva: lo objetivo, respecto al movimiento escénico y los pasos, con la subjetividad, derivada de la interpretación exegética que se realiza de los *sentidos textuales*.

BLOQUE 1. LO LITERARIO EN LA DANZA: RECORRIDO HISTÓRICO

1. Evolución de lo narrativo como texto literario en la producción coreográfica

Los parámetros que definen “lo narrativo” en la danza se han ido transformando a lo largo de la historia por los cambios estéticos, socioculturales e históricos. La propia evolución de la disciplina como arte determina estas variaciones en continua oscilación, hasta hacer de su narrar una posible “no presencia” o de su *contar*² enfoques múltiples. Se entiende, siguiendo los preceptos de Fratini (2011: 30), que el acto de *narrar* es una acción gestual y, como tal, ha estado en la danza –desde su inscripción en el espacio teatral–, en la propia generación del movimiento como un suceso “hiper-narrativo”³. Exceder la fabulación conlleva superar las fronteras que delimitan el texto tradicional para evaluar sus cánones desde otros patrones: aquellos que responden a una dramaturgia coreográfica.

Los procesos evolutivos han afrontado los designios comunicativos del cuerpo, según las herramientas que el ser humano conquistaba, de forma que en el dominio del lenguaje hablado se invade la estela del gesto, menos restrictivo por su universalidad, pero no tan inmediato ante la urgencia. Ya en el contexto primitivo de la ceremonia ritual, el cuerpo es el canal por el que se filtran los anhelos del alma hacia una entidad superior. Si parafraseamos a Ponte (2015: 121) nos encontramos ante un cuerpo que conversa dialéctico con el espíritu humano porque es parte de su naturaleza. La danza “habla en el lenguaje del espíritu, el movimiento brota de nuestro interior tal y como lo sentimos, sin necesidad de codificar la información ni racionalizar sus contenidos” (Ponte, 2015: 108). Se trata este de un tipo de *mover* que brota sin filtros, que goza de la virtud de lo que todavía no se ha legitimado, sin que por ello no se conciban los inconvenientes que supone la privación de todo canon, pero cuya naturalidad conserva intacta. No en vano, tras haber rozado el culmen de estilización y, tras el auge del ballet clásico tal y como se entendía

² El verbo asociado al concepto de “cuento” se utilizará como acción narrativa que se presenta de una forma visual, a través de la totalidad coreográfica, pero que conduce una tarea discursiva, por la expresividad del gesto y por la elocuencia del movimiento en el conjunto dramático.

³ Si recurrimos a la Real Academia Española (RAE) para profundizar en el significado de este término, el prefijo *hiper-* –asociado a sustantivos y adjetivos– se utiliza para asignar un rango de superioridad o exceso a la palabra base (Real Academia Española, 2005). La *narración*, como acto de relatar hechos o acontecimientos ficcionales y, lo *narrativo*, la destreza por la que los individuos están capacitados para contar; implica en un principio la práctica de la palabra, esto es: poner en acción al lenguaje verbal como depositario de los conceptos que se relatan. Al añadir el prefijo *hiper-*, se le está asignando una categoría que supera su propio significado, que amplía sus horizontes y hace posible su presencia en otro tipo de lenguajes: el musical, el coreográfico o el pictórico.

en el periodo contemporáneo a *Les Ballets Russes de Diaghilev*, Isadora Duncan apelará al retorno de la pureza del cuerpo natural. “Los movimientos del salvaje, que vivía en libertad, en contacto constante con la naturaleza, eran incondicionados, naturales y hermosos” (Duncan, 2008: 56). Negar la cualidad biomecánica del cuerpo humano y su consiguiente cohesión con la “sustancia interior” en el ámbito artístico no es pertinente, cuando la creación de discurso⁴ es parte del proceso creativo de cualquier obra. Lenguaje no es solo aquel que se verbaliza utilizando palabras emitidas por la articulación de fonemas en el tracto vocal; lenguaje es el que se registra en la partitura, con claves distintas y figuras que desafían la armonía; lenguaje es el de los tonos cromáticos sobre una superficie que componen formas infinitas; lenguaje es el del mover articular sobre la estructura óseo muscular, en dinámicas exquisitas e inagotable vigor. Lenguaje, en definitiva, porque, como expone Martínez (2001): “se entiende como sistema de signos organizados capaces de transmitir información” (Martínez, 2001: 27).

Más que el concepto de diálogo, entre danza y literatura, debemos entenderlo como dialéctica que acarrea una evidente opacidad entre los lenguajes, al involucrar procedimientos técnicos distintos. “La cercanía entre las dos no es casual ni ha respondido a caprichos; el tiempo y la diversidad de las obras en que han aparecido juntas así lo demuestran” (Ponce, 2010: 27). A pesar de ello se han disgregado para perfilar su identidad particular, sin llegar a estar solitarias en el espacio, y reclamando la danza un lugar que parece necesitar reconquistar constante en el entorno social; porque reivindicar una “butaca” cultural o artística, a estas alturas, sería una burla a la propia disciplina y a quienes la integran. Es contraproducente recaer en el discurso victimizado, que nada favorece; también limitante pretender separar aquello que comparte afinidades en el terreno del Arte con mayúsculas, sin fronteras que puedan coartar la pureza de su estar en el mundo.

¿Cuándo y por qué se vio perjudicada la “obvia” transparencia entre danza y literatura?, ¿cuándo y por qué se abrió una brecha en su perspicuidad recíproca?, ¿a qué se debe que en cierto punto la divergencia fuese tan pronunciada como para desembocar un diálogo? O, mejor aún, ¿en qué punto del romance las astucias de

⁴ El concepto de “discurso” es utilizado potenciado el significado que contempla Martínez (2001) en tanto a ser una parte de la comunicación de los textos. Se apropia cualquier arte de su entidad reflexiva, sobre la que se manifiestan ideologías, corrientes estéticas o la exposición de temas de amplitud conceptual.

la dialéctica dieron lugar a las bondades curiales del *diálogo* cultural? (Fratini, 2015: 166).

La actitud con la que se han interpretado las rupturas del lenguaje académico del ballet clásico, ante las tendencias vanguardistas de la danza, genera un sentimiento de alejamiento perjudicial de todos sus preceptos. Los alegatos negativos de Isadora Duncan (1877-1927) hacia el ballet clásico⁵ eran el recurso que tenía para que su filosofía de movimiento adquiriese prestigio, pero el descrédito de las “formas de hacer” tan solo tiene sentido en el contexto ardiente en el que surgen. Loïe Fuller (1862-1928) o Ruth St. Denis (1879-1968), los dos miembros que terminan de completar el trío que antecede a los precursores de la *modern dance*, también apelan a una ruptura de los cánones clásicos. “Para redescubrir la forma primitiva de la danza, transformada en un millar de figuras que sólo tienen una relación muy lejana con ella, tendremos que regresar a la temprana historia del género humano” (Fuller, 1999: 51). Esta imperiosa búsqueda de una “forma primitiva” en la danza –tan requerida de transformación en el siglo XX– es recurrente en los intereses de los coreógrafos⁶. Las consecuencias del contexto histórico producen en la sociedad anhelos de un cambio integral en las manifestaciones artísticas; de este modo, se tiende a negar lo anterior cuando la “nueva forma” se erige desde su bagaje previo. Como punto de partida puede ser válido, pero, tan solo a partir del conocimiento de las técnicas y estéticas anteriores, es posible crear lenguajes alternativos. En los estándares de la danza posmoderna parece que no guiarse en un relato para prescindir de lo narrativo, es el camino para evitar reproducir unos signos que se sentían caducos para las emocionalidades del momento. Fratini (2011: 254) lo ve como una “distracción general de los signos”. La no correspondencia entre el signo y su significado o su sentido, es precisamente lo que el movimiento de la *modern dance* utilizó para excluir al ballet como forma válida de expresión corporal.

La disparidad entre ambas: “artes del movimiento y artes de la palabra escrita” (Fratini, 2015: 166) es manifiesta, por lo que son las convergencias entre la danza y la

⁵ “La escuela de ballet actual, que lucha vanamente en contra de las leyes naturales de la gravedad o de la voluntad natural del individuo, y que trabaja en desacuerdo en su forma y movimiento con la forma y movimiento de la naturaleza, produce un movimiento estéril que no engendra ningún movimiento futuro, sino que muere en cuanto es hecho” (Duncan, 2008: 56).

⁶ En el retorno al origen, si esto fuese posible, se remite a recuperar la Antigüedad por considerar que su sabiduría cultural es quien de revitalizar la voz que se ha dormido en el entorno de acomodadas propuestas. Isadora Duncan mira a la Antigua Grecia, mientras Ruth St. Denis lo hace hacia la mitología hindú o la mística cristiana, encontrando en lo divino inspiración (Fuller, 1913).

literatura lo relevante para una hermenéutica⁷ de los espectáculos coreográficos. Aunque las sinergias resalten e impidan observar qué hay en los entresijos de sus estructuras hay que acceder a las capas que los componen. Roberto Fratini (2015) propone, en un análisis de este tipo, atender a las siguientes cuestiones: “Si obraron desde un panorama humano único, si persiguieron objetivos parecidos; si, finalmente, se asemejaron en la manera de conseguirlos” (Fratini, 2015: 166). En cualquiera de los casos, la prioridad a la acción del personaje/ intérprete supera las disidencias que puedan turbar cualquier sinergia. La danza es la acción corporal de la imagen en movimiento. La expresión de una narrativa literaria no es más que una forma de nutrir esa acción gestual con un contenido organizado y de clara intención transformadora.

Las posibles fricciones en la persistencia a *contar* relatos en la danza, a representar un argumento o a depender de un libreto que guíe al espectador por el desarrollo argumental de la obra, surgen en los discursos de ciertos coreógrafos. Se estima, que no es pertinente entender la incursión narrativa del relato literario en la danza como una situación de sometimiento o de dependencia, relegada a sufrir una pérdida de su propia autonomía respecto a otras artes. Es otro ingrediente más dentro del espectáculo, que puede materializarse en la recuperación de una idea sobre la que desarrollar un concepto que justifica la pieza de danza, pero que no cuenta una historia; o, por otro lado, ser el libreto, preciso en su desarrollo cronológico y conceptual, o rupturista, respecto al sistema narrativo que toma como referencia. La danza que abraza la literatura no va a perder entidad por permitir que el cuerpo muestre el relato de su trama argumental.

Tampoco la renuncia a la narración supone una pérdida de su posible elocuencia expresiva. Merce Cunningham (1919-2009), a quién Schmid (2013) atribuye el descrédito de la danza narrativa –como consecuencia de la “revolución moderna” que se produce en el panorama coreográfico del siglo XX–, cree en la capacidad evocadora del gesto. “Siempre he creído que el movimiento en sí comunica, independientemente de los fines expresivos, más allá de la intención” (Cunningham y Lesschaeve, 2009: 127). Al tiempo, el artista reivindica la independencia integral de la danza respecto a otros lenguajes, porque el criterio con el que juzga su cometido implica la preponderancia del cuerpo en

⁷ La utilización de este concepto debe entenderse desprovisto de las posibles connotaciones religiosas o sagradas asociadas a su origen; sino en tanto herramienta de interpretación o de “traducción” de un texto plural, que cede su pertenencia lingüística a otra gramática, cuyo diccionario no responde a una categoría de palabras, sino de movimientos.

el espacio escénico. Crea una danza no figurativa, huye de los postulados utópicos de la abstracción, se aleja de los elementos decorativos y apuesta por un tratamiento analítico del cuerpo (Fratini, 2011). Su técnica compositiva cede la responsabilidad de confeccionar la estructura coreográfica a las técnicas aleatorias. “Me parece más dinámico tener más de una actividad produciéndose al mismo tiempo de modo que los ojos y los oídos del espectador no estén fijos sino que cada observador tenga libertad para crear una experiencia personal” (Cunningham y Lesschaeve, 2009: 169). El *I Ching* es en la filosofía zen un oráculo compuesto por 64 hexagramas que facilitan la comprensión del ser, a través de un sistema en el que se lanzan tres monedas de un mismo valor para componer los trigramas que conformen el posterior patrón; en la danza de Cunningham es la herramienta que permite al coreógrafo trascender los estereotipos asociativos que la imaginación humana limita. En *Torse* (1976), con música de Maryanne Amacher, se utiliza este método. El número “mágico” del *I Ching*, el 64, se repite en la cantidad de cambios de peso del cuerpo que realiza el bailarín, el espacio se divide en la misma porción de cuadrantes asignados por el mismo azar a los bailarines. Así, ocupaban según la ventura de los dados cuadrantes diferentes, concediendo además a los intérpretes múltiples secuencias de los pasos aprendidos previamente y ser los protagonistas, porque el espacio pierde los lugares preponderantes al no existir punto focal (Copeland, 2011).

El *I Ching* siempre ha defendido la inexistencia de categorías absolutas porque van en contra de la naturaleza cambiante de la realidad. [...] El azar no se traducía aquí como lo ‘visceral’ o las fuerzas sordas del instinto, sino que el azar se acercaba más a la idea de indeterminación y adquiriría su significado como idea ‘dinámica’ (Tambutti, 2009: 12).

En el *mover* espontáneo de la estructura dramática que compone las piezas, está también su interés por la forma, por la figura serena de cincelada escultórica que ocupa el espacio y talla la cotidianidad por espectacularidad luminosa de toda presencia artística. Y dice:

Para mí, el concepto de la danza es bailar, no tiene que representar nada más —ya sea en un sentido psicológico, literario o estético— sino que se relaciona mucho más con las experiencias cotidianas, con la vida diaria, con observar a la gente mientras camina por la calle (Cunningham y Lesschaeve, 2009: 167).

Sally Banes en *Terpsichore in sneakers* (1987) profundiza en este tipo de configuración corporal, en la que se emancipa la técnica del ballet, más o menos depurada con una visión contagiada por la modernidad. El movimiento conquista el foco de la escena en la era de la posmodernidad: Ann Halprin, Yvonne Rainer o Aileen Passloff, son algunos de los precursores, pertenecientes al grupo *Judson Dance Theater*, formado en 1962, independientes en sus ideales compositivos. “Lo que unía a esta generación de artistas no era un método o un estilo específico, ni un tipo especial de obra, sino el hecho de que se proponían despedazar los valores y prácticas de la danza moderna” (Olvera, 2015).

Las técnicas aleatorias practicadas por Cunningham, más allá de independizar a la danza del anclaje narrativo de un relato; hacer del cuerpo un instrumento móvil que puede separarse de los límites de una coreografía rígida o exaltar un “libre-albedrío”, en términos de Fratini (2011), que propone quizás negar la autoría del creador, cuestionan la subordinación de la forma. Su danza se concentraría en “exaltar los aspectos claramente destinadas de una forma que pretende ser más normativa, más tiránica cuanto más inexorable y gratuito es el principio que la mueve” (Fratini, 2011: 206). El azar. En su búsqueda del caos, como parte del repertorio coreográfico creado durante la colaboración con John Cage, toma como referente una pieza culmen de las tendencias literarias del siglo XX, el *Finnegans Wake* de James Joyce publicado en 1939, para componer *Roaratorio* –estrenado en 1986–. Aun estando al margen de la narración, el coreógrafo introduce fragmentos de la novela en esta pieza, de marcados tintes folclóricos y que muestra disonancia musical. El tratamiento del espacio responde a un enfoque que considera al cuerpo el médium entre tiempo –musical y coreográfico– y espacio; ajeno a una narrativa literaria sino a su deconstrucción. *The Seasons* (1947), *Story* (1963) o *How to pass, kick, fall and run* (1965), figuran entre las piezas en las que ambos artistas colaboran, Cunningham, como coreógrafo y Cage, como compositor, en las que los límites entre lo musical, lo dancístico y lo literario están más difusos (Jones, 2013).

La literatura parece el “germen” que acecha siempre entre los márgenes de la danza, cuando un coreógrafo como Cunningham intenta reproducir la “corriente de conciencia” en su pieza.

Allí donde, en suma, la hiperactividad del significante es más fuerte que su “depresión” simbólica, el amotinamiento de los signos no desemboca ya en una

histéresis activa, en una verdadera urgencia poética de prolongación, sino en un oscuro prolapso de las formas; un desdentado rumiar de formas que no son nunca lo suficientemente líquidas como para que se pueda digerir (Fraitni, 2011: 296).

La danza, como un *mover* corporal en sí mismo, ya había experimentado en la arquitectura coreográfica la exaltación del movimiento por el propio placer de danzar, sin mayor pretensión que la de revelar la naturaleza del cuerpo. En 1845 Jules Perrot por encargo de Benjamin Lumley –director del His Majesty’s Theatre, en Inglaterra– crea un ballet configurado a modo de divertimento, el *Grand Pas de Quatre* con música de Cesare Pugni. Ana Abad Carlés (2003) lo sitúa cronológicamente como el primer ballet sin argumento, de cuya coreografía original tan solo se conservan litografías, aunque Anton Dolin hará una reconstrucción y es su versión la que pervive en el repertorio. “La coreografía no intentaba contar ninguna historia y se centraba únicamente en las evoluciones coreográficas” (Abad, 2003: 85) de las estrellas del momento –Carlotta Grisi, Lucile Graham, Fanny Cerrito y María Taglioni–, cada una encarnando su propio mito artístico como representación del espíritu romántico de la época.

La ruptura de las convenciones narrativas reaparece en 1907 con *Chopiniana* o *Les Sylphides* en un momento de transformación de los escenarios imperiales, que habían estado centralizados en la figura de Marius Petipa durante gran parte del siglo XIX. Su autor, Michel Fokine influenciado por los aires innovadores de Isadora Duncan y por el estilo romántico de la época anterior, exalta el ideal femenino a través de cada miembro del cuerpo de baile. En el 1907,

Con *Chopiniana* se inaugura una nueva estética que traería nuevos juicios artísticos: la coreografía como principal elemento a la hora de valorar una obra. De alguna manera, el triunfo de Fokine estuvo en conseguir con su evocación romántica la máxima proclamada por Théophile Gautier casi un siglo antes (Abad, 2003: 134).

Ya en el título original –derivado del autor de la composición pianística que utiliza la obra: *Opus 46* de Chopin (Balanchine y Mason, 1975)–, se observaba la importancia que adquiere la música en el ballet, donde la interacción melódica y coreográfica, componen el aura nostálgica de la pieza. El interés de Fokine en situarse en esta perspectiva estética, conectada con la modernidad, al tiempo se enlaza y se aleja del ideal romántico en un equilibrio distante.

Before I created *Chopiniana* it had already been pointed out to me that [...] I had renounced toe dance and had devoted myself exclusively to barefoot dancing. I wished to demonstrate, therefore, that I loved not only the dramatic, but the dance in its pure form; that I recognized the toe dance, and the ballet skirts—but only in their proper place, and not in the place they then occupied in the ballet (Smith, 2009: 265).

La falta de referentes dramáticos no es entonces algo exclusivo de las propuestas contemporáneas, del lenguaje corporal rupturista que niega los cánones del ballet clásico. Del mismo modo que la presencia de la narración no es única de los legados que preservan la tradición, sino también se introduce en los planteamientos que abogan por la “innovación” creativa en el movimiento. Georges Balanchine, uno de los coreógrafos estadounidenses del siglo XX que han conferido al lenguaje del ballet perspectivas reformadoras prevaleciendo en sus preceptos, está en esta corriente. No en vano se le conoce, junto a Frederick Ashton, como “el abanderado del clasicismo” (Abad, 2008: 251). El vocabulario clásico, parte del purismo académico de Marius Petipa, pero el tratamiento del lenguaje es algo diferente: “extensions are higher, movements may be faster and more staccato, combinations more complicated and intense, and executed with minimal obvious preparation” (Taper, 1996: 251). Ejerce, además, un lugar privilegiado al cuerpo de baile, a través de una dificultad técnica equiparable a la de un intérprete solista.

Serenade es una de sus obras más relevantes, de gran repercusión, que todavía prevalece en el repertorio del New York City Ballet.

Balanchine siempre sostuvo que *Serenade* era un ballet sin argumento —*plotless*— y que, pese a la distancia por parte del público y los críticos de encontrar un subtexto en la obra, “no lo hay. Hay, simplemente, bailarines en movimiento con una bella música. La única historia es la historia de la música, una serénate, una danza, si se quiere, a la luz de la luna” (Abad, 2008: 253).

Un ballet que reafirma la interdependencia de la danza respecto a la dramaturgia narrativa de un argumento —del que carece—, que concede a la música de Tchaikovsky, un lugar prioritario, equidistante al desarrollo coreográfico. El ballet estrenado en 1934 lo compuso Balanchine en honor al trabajo de Marius Petipa, Lev Ivanov y Michel Fokine; resulta “un reflejo de las enseñanzas de Balanchine —su énfasis en los pasos, su falta de

énfasis en el drama, su preferencia por la ausencia de narrativa en oposición a estructuras dramáticas” (Garafola en Abad, 2013: 100). A lo que habría que añadir,

El uso magistral de las formas geométricas, no como marco para una acción determinada, sino como fin en sí mismas, la presencia de una atmósfera a lo largo de toda la obra sin que nunca llegue a desarrollarse una historia concreta (Abad, 2008: 255).

Además, tener en consideración *Four Temperaments* (1946)⁸, *Theme and Variations* (1947) o *Agon* (1957). A pesar del esfuerzo por proteger la integridad de los movimientos, o en los requisitos de pureza y autonomía presentes en su estilo, se encuentran entre sus piezas obras con argumento alegórico, como *La Sonnambula* (1946) creado expresamente para la bailarina Alexandra Danilova (Abad, 2008). “Balanchine stated, I am less interested in the portrait of any real character than in the choreographic idea behind the dance action” (Tomic-Vajagic, 2016: 19).

Este tipo de obras donde se busca una pureza coreográfica desprovista de emoción, según Tomic-Vajagic (2016), tienden a la deshumanización de las identidades danzantes. William Forsythe es otro artista que cuestiona el aspecto estructural de la obra coreográfica. Es el caso de *Steptext* (1985), en el que el ritual teatral se excede en los límites móviles del cuerpo bajo la música de Bach o *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987), en donde se adopta una estructura similar a la de la música sinfónica, desarrollada en forma de un tema que es transformado en variaciones.

En otro extremo, Bronislava Nijinska quien a la sombra de su hermano Vaslav Nijinsky –austero en cantidad de obras si los enfrentamos– no ejerció la trascendencia mediática merecida a pesar de producir una media de setenta piezas, quizás por su condición de mujer⁹ (Garafola, 1987). Colaboradora de *Les Ballets Russes de Diaghilev*

⁸ El bailarín Aleksandar Antonijevic expresa en Tomic-Vajagic (2016) como en el proceso de encarnar el “solo” de uno de los temperamentos – “Phlegmatic”–, se transmite la apatía personificada: “The role was difficult because the expression ‘has to be subtle’: while some characteristic of the ‘temperament’ have to ‘be visible’, a dancer ‘over-doing it’ is ‘out of place’; yet, ‘not doing anything’ translates into an ‘abstract dance – which it isn’t’” (p: 19).

⁹ El rol de la mujer en los espacios de legitimación coreográfica ha sufrido más que un quiebro, un lapsus intencionado por las condiciones sociales y culturales de cada época, que produjo la evanescencia de propuestas y de revelaciones primarias que incluso se llegaron a otorgar a sujetos masculinos. Ana Abad Carlés (2013) desarrolla una amplia investigación en este sentido que abarca la historia de la danza en un registro dilatado de acontecimientos. En el caso de Nijinska, no se apreció su talento en su tiempo, como tampoco su legado tras la perspectiva que el cambio de contexto favorecería. Diaghilev llegó a cuestionarse cómo hubiese sido la recepción de su trabajo si hubiera nacido hombre: “What a choreographer Bronia would have been if only she were a man!” (Diaghilev en Garafola, 1987: 78).

desde el ballet *Les Noces*, sus obras siguen, en general, un hilo argumental: mencionar *Les Biches* también conocida como *The House Party* o la versión de *Le train bleu* (Abad, 2008). Nijinska, en su estética, también se deja “arrastrar” por la corriente que encuentra la esencia de la danza en el propio movimiento. Garafola (1987) especifica que “both grew out of her conviction that movement was the essence and defining property of dance” (p: 80). El resultado es *Holy Etudes* (1926), un ballet que carece de argumento y que Destaville, citado en Abad (2013: 105), determina como el primero en utilizar música de Bach.

En estos ejemplos podemos comprobar que, aunque el entorno de la modernidad se haya planteado como una ruptura del canon dramático, siempre se vuelve a la narración, e incluso a los recursos del ritual en su amplio espectro. Sánchez (Duncan, 2008) ha denominado a la danza sin argumento como “danza pura”, arraigada a los instintos del cuerpo natural; mientras, Adolfo Salazar (1950: 41) emplea el mismo concepto para designar las danzas en las que prima el percudir rítmico realizado por el movimiento de las extremidades, así como por el saltar de los pies sobre el suelo. En este caso son danzas primitivas cercanas al ritual, no incluyen las dramatizaciones mímicas de las tragedias aristotélicas. Se persigue concentrar la energía de la comunidad, al involucrar a todos los miembros, por una demostración de su unión a la naturaleza, parte del ciclo vital y su ímpetu expresivo no procede de una fábula. Por otro lado, en esa negación del canon clásico, se llega a invalidar en ciertas corrientes, la competencia de la danza para ser parte de un movimiento cultural y artístico responsable y comprometido con la sociedad. En el “ballet soviético”, hay una marcada finalidad social, política e histórica que confiere prestigio a la pantomima, en donde “los episodios dramáticos y líricos se encadenan, animados por pasos de dos en cuya ejecución brillan los alardes atléticos y alcanzan una suprema belleza” (Reyna, 1965: 207). Tal es el caso de *Espartaco* —sobre la historia del apóstol de la Libertad— o *Llamas de París* —sobre la Revolución Francesa—. La ideología tiene entonces un poder privilegiado, al mismo nivel del argumento y la coreografía, como arma de adoctrinamiento revestida de expresión artística.

“¿Es la función de un ballet mostrar pura ejecución o la ejecución es a su vez un lenguaje cargado de ideas significativas?” (Barzel, 1973: 32). Responder a esta pregunta conlleva introducir un ideal estético y artístico en el discurso argumental, no respaldado por una norma inamovible, que iría en contra del propio acervo cultural de la danza: una

entidad móvil, alterable, en transformación. No se pretende juzgar la carencia de argumentación, de narrativa o de distribución de los caracteres que la conforman: “the story does not materialise without characters as carriers of the narrative action” (Tomic-Vajagic, 2016: 173). Gerardo Litvak, coreógrafo y docente, entiende a la danza en su esencia corpórea como una práctica abstracta (Mondragón, 2017), sobre la que se construye una materialidad pura. La integridad emocional del cuerpo, todavía estático, se pierde en la asunción de intenciones, conscientes de su repercusión o sujetas a la falta de automatismo de la obra artística. A través de la que se pierde el “control” que su autor tiene en la obra, para estar sujeto al gobierno del propio intérprete y del espectador.

“¿Es posible trasladar una poesía de raíces tan profundas al gesto, al movimiento, con pocas palabras que contextualicen el espectáculo, sin que el espectador sepa qué está mirando? De hecho, ¿es necesario explicar una historia? No, en absoluto” (Gomilla, 2009: 38). En estos casos, en los que se tiende a la abstracción coreográfica, y aun cuando, según Gomilla (2009), el hecho de supeditar la obra coreográfica a ser narración de una historia continúa siendo un estigma que las artes de la escena no han superado, reflexiona a partir de dos piezas que toman como referente un poemario: *Cançoners* y *El present vulnerable* de Feliu Formosa, por la compañía Raravis. El encuentro de ambas artes, en su tendencia a cumplir una expectativa metafórica en la que se trabaja a partir de la evocación, hermana de nuevo la danza a la literatura. “La danza tiene, a mi entender, una misión poética *per se*, y a menudo, cuando intenta seducir otro lenguaje, produce criaturas amorfas” (Gomilla, 2009: 38). En esta consideración, ambas artes parecen adquirir competencias de la física y, en su oposición magnética, se repelen cuando se equilibra su balanza. La escritura hecha espectáculo se metamorfosea en semejanza a la metáfora, por la traslación de los sentidos en la acción del movimiento. La ausencia de algo, no siempre se manifiesta como carencia privativa de los múltiples sentidos que en sí puede poseer.

Tomic-Vajagic (2016) considera por un lado la hipótesis de que, la carencia de personajes que pueda construir una narrativa coreográfica actúa en detrimento del análisis crítico de la obra; por otro, el hecho de que la privación de este tipo de identidades ficticias propicia la creación de múltiples áreas de conceptualización: “thus may be described as a constellation, a Dynamic cluster of stimulating associations that support expression in performance” (Tomic-Vajagic, 2016: 175).

En quien hace coreografía en una tradición de desarraigo argumental, reaparece la idea, el concepto, el tema. Georges Balanchine en el ya mencionado *Theme and Variations* (1947) sintetiza el lenguaje del ballet, desnudando al cuerpo de los ropajes que pudieran ocultar su fisionomía, literal y metafóricamente. También en *Serenade* (1934) o en *Danses concertantes* (1944) se prescinde de metáfora, por una intención de hacer de la coreografía la prioridad estética en conjunción con la línea musical. Alicia Alonso (Duarte, 2017) decía que Balanchine “era el músico de la danza” (s.p.), no en vano en sus inicios llegó a dirigir la orquesta de algunas de sus obras. A pesar de esa corriente tan cercana a la abstracción, para *Les Ballets Russes de Diaghilev* coreografió *El hijo pródigo* (1929), con tema bíblico. Un ballet, con música de Prokofiev, que no es representativo de la corriente estética de su repertorio pero que se ha conservado, en compañías como El Ballet Nacional de Cuba o La Ópera de París. Resaltar también que este resultó ser su última creación antes de la muerte del empresario (Besora, 1954).

La propuesta neoclásica de una danza en la que el orden de prioridad sitúa a la coreografía y a la música en un mismo nivel, o en la cual se exploran la corporalidad desde lo académico, no niega la búsqueda de un lenguaje clásico. Muestra de ello es *El jardín de lilas* (1936), de Antony Tudor, donde “un arabesque expresaba deseo vehemente, un pirouette indicaba un cambio de dirección hacia una nueva aventura o simplemente que se huía de algo” (Barzel, 1973: 33)

En referencia a la modernidad, en su ruptura aparente de toda forma, no se alejan tanto de la técnica del ballet, pues otros coreógrafos han sido susceptibles de dejarse atrapar por su influencia, en tanto al fuerte grado de implicación musical. Es el caso de Massine, con su ballet sobre la *Séptima* de Beethoven; de Balanchine, sobre la *Sinfonía en do*; o el ballet *Eunice* de Fokine (1907) y los *Cinco valsos de Brahms al modo de Isadora Duncan* de Frederick Ashton.

Balanchine decía que “lo importante en un ballet es el movimiento por sí mismo, como el sonido lo es en una sinfonía. El ballet puede contener una historia, pero es el espectáculo visual, y no la historia, el elemento esencial” (Wirth, 2005: 42). En la obra danzada el espectador reconoce motivos coreográficos, que pueden repetirse sin variación de la forma o, por otro lado, aparecer con ciertas alteraciones en su ejecución o interpretación. Estos signos, según el estilo de danza en cuestión, pueden ser parte de un lenguaje académico, completamente estandarizado, u obedecer a una percepción más

liberalizada del movimiento, cuyo vocabulario no se ha normalizado. En todos los casos, se construyen en base a una dimensión espacio temporal, en la que el movimiento se gesta, se proyecta y se legitima.

Therefore although dances may differ from each other in the manner of moving or technical basic, in represented subject-matter or in rejection of subject-matter, and in predominant expressive concerns, and in these respects make different demands on dancers, they are in all instances formed in space-time-movement dimensions (Hamby, 1984: 42).

El *mover* por el deleite del movimiento, sin pretensiones estéticas y expresivas que nublen la danza, se utiliza como recurso para apelar a la modernidad o al primitivismo, aun siendo estos conceptos antagónicos. Théophile Gautier ya afirmaba categórico que “el elemento más importante en un ballet es la danza” (Gautier en Abad, 2008: 259)–. Isadora Duncan, en su aspiración por despojar al cuerpo del formalismo técnico que tanto la ofendía, acogerá, en cambio, una orientación “narrativa” al intentar trasladar temas míticos trágicos, así como obras con tintes de denuncia política; aunque ante la carencia de documentos audiovisuales no es posible concretar la forma en la que se muestran los supuestos acontecimientos argumentales (Duncan, 2008). Por otro lado, el crítico de danza Arnold Haskell (1945: 13) –fundador de la Sociedad de Camargo en 1930– juzga los movimientos estilizados del ballet como vacuos. Esta apreciación revierte la concepción de la danza como arte en esencia narrativo, al considerar que, en sí, los pasos coreográficos carecen de significado por sí mismos.

Es preciso detenerse en esta crítica puesto que no invalida íntegra la tesis que sustenta la presente investigación. Cuando todos esos movimientos técnicos, que construyen el lenguaje de la danza en sus distintas disciplinas, se encajan entrelazados en una coreografía, surge entonces un producto artístico de significación. Existe en la danza concepto. Por sí mismo, el *assemble*, el *entrechat quatre* o las *pirouettes* no pueden incluirse en un diccionario de otro tipo que no sea aquel que describe su proceso de ejecución. En cambio, tejidos en un producto artístico completo, que hila una idea argumental acompañados quizás de la armonía de una melodía o del cromatismo de la escenografía, adquieren significados. “Se o vazio, tal como silêncio, segundo demonstrou John Cage, não existem, então a forma da obra de arte nunca é um vazio ou um deserto, sempre irradia ou produz sensações, emoções, pensamentos e ideias que nos movem”

(Becerra, 2018: 64). De hecho, el propio Haskell (1945: 14) así lo afirma: “El ballet es un arte expresivo en el que no existen obstáculos de idioma, y un arte semejante es por cierto de gran significación en estos momentos” (Haskell, 1945: 15).

El crítico profundiza entonces en el cariz político de la danza. Como cualquier arte, el ballet puede ser un instrumento social de propaganda, representante de una nación. No hay ejemplo más claro que la pieza *El destacamento rojo de mujeres*¹⁰, estrenada en España entre el 5 y el 7 de diciembre de 2018 en los Teatros del Canal de Madrid, pero cuyo estreno absoluto se fecha el 1 de octubre de 1964 en la Ópera de Pekín. El ballet recrea el espíritu de la revolución de las mujeres chinas en el Ejército Rojo (Salas, 2018). En otro contexto, Isadora Duncan reivindica a través de la liberación muscular, la encarnación de la Libertad, como capacidad y derecho de la humanidad como un icono (Banes, 1998). En ballets como *La Marseillaise* (1915) con música de Claude-Joseph Rouget de Lisle, se utiliza a la danza como vehículo propagandístico de una nación liderada por la mujer. “Se trataba de la determinación humana de nunca sucumbir, nunca rendirse” (Sánchez en Duncan, 2008: 40).

La revolución social parece ser equiparable a la emancipación corporal del *mover*; de un *contar* motivado por temáticas variadas.

1.1. Del Ballet de cour al Ballet d'action de Noverre

Los referentes bibliográficos que recogen históricamente la evolución de la danza en las cortes europeas, en especial la francesa y la italiana, son abundantes: Arnold Haskell (1945), Adolfo Salazar (1950), Ferdinando Reyna (1965), Paloma García (2001), Clara Rico (2004), Ana Abad (2008), Inmaculada Ruiz (2011) o Edward Nye (2011); sirva este epígrafe como preámbulo que encuadre los antecedentes sobre el tratamiento del narrar en la danza.

El concepto “ballet” proviene del vocablo latino *ballo* y alude en su origen Barroco según Paloma García (2001) a “la danza alta¹¹, en la que se levantan los pies y se golpea el suelo con movimientos rápidos y a veces violentos donde el salto y capacidad

¹⁰ El ballet está disponible para su consulta en Bartholomew Smuthz (2015, junio 22).

¹¹ La “danza alta” del Renacimiento es una danza popular, mientras que la “danza baja” es una danza aristocrática o señorial, donde el cuerpo se cede a la elegancia y se evitan las grandes elevaciones, imposibles de ejecutar por la pesadez de los ropajes (Salazar, 1950).

de rebote son una constante en las danzas de corte” (p: 47). Salazar (1950: 46) expone la similitud existente entre la raíz “ball” del término *ballare* –danza de ronda– con los vocablos griegos, asociados a la acción de impulsar. Un movimiento enérgico, saltado. La RAE tan solo describe que el término procede de francés, y lo define como: “danza clásica de conjunto, representada sobre un escenario” (RAE, s.f.). Adolfo Salazar (1950: 77) determina que el vocablo *balletto* es el utilizado en Italia por los procesos coreográficos danzados, pero todavía no pueden equipararse a lo que actualmente conocemos como “ballet”. El espacio de celebración son los salones y su danza, era acompañada por la melodía cantada, la *canzone a ballo*. En Francia se denomina *balet* o *ballet*, forma que se extenderá en la terminología universal, pero que en la época todavía no llegaba a definir lo que se entiende actualmente como “ballet”. Se trataba de una representación fastuosa dedicada a las damas y a los caballeros de los salones a *ballo* de las grandes cortes; mientras que los *balli* según Salazar (1950: 80) son más modestos. “El *balletto*, o mejor dicho el *ballet*, en Francia constituirá un espectáculo con caracteres propios que, desde entonces, habrán ido confirmándose hasta nuestros días” (Salazar, 1950: 80). Ferdinando Reyna (1965) expone como el concepto “ballet” se utilizaba para referirse a cualquier tipo de divertimento susceptible de ser representado; mientras que el “balletto” al que Salazar (1950: 84) alude, se distribuye en partes más pantomímicas y danzas populares –como el *saltarello* italiano o el *pas de brabant* francés–.

Este término no se encuentra supuestamente hasta el tratado escrito por Domenico y Guglielmo, *Tratado de danza*, aplicado a una composición coreográfica: *La desgarbada* (Reyna, 1965). Una información que no se ha podido contrastar en otros documentos bibliográficos que se han consultado, pero sí que es cierto que, desde el siglo XVI, los tratadistas inscriben en sus textos las formas danzadas imperantes en la sociedad francesa e italiana. También Cesare Negri y Fabritio Caroso en sus tratados hablan de los *balli*, prescindiendo de lo popular¹². Cornazzano de Piacenza estudia en 1464 –año de publicación del *Libro dell'Arte del Danzare*–, la evolución de la danza hasta el ballet. La palabra “danza” procede de *danson* o *dansare*, formas latinas, que en España adoptan la grafía *saltare* o *ballare* (Salazar, 1950). “Para explicar la génesis del ballet, unos le

¹² *Il Ballarino* (1577), tratado de Caroso dedicado a la cortesana Bianca Cappello de Médicis, establece las 54 reglas para el desarrollo de la técnica de danza. Antes de ejecutar la coreografía, la dibujaba, y su música estaba supeditada a los movimientos estilizados. El de Negri se titula *Le Grazie d' Amore* (1602) (Reyna, 1965).

atribuyen la paternidad al Humanismo que reinaba entonces, y otros a la facultad inventiva de un hombre singular” (Reyna, 1965: 17).

En el Renacimiento, las artes escénicas, y por extensión la danza, experimentan un gran impulso orientadas hacia una percepción del mundo humanista (Abad, 2008). Este periodo de florecimiento y de recuperación supone “un *renacer* al espíritu de la Roma clásica y a modos de sentimiento y prácticas de vida que el catolicismo había intentado extirpar” (Salazar, 1950); pero, imprimiendo en la humanidad una conciencia adaptada a su época. El mirar hacia los tiempos remotos parece una tendencia implantada en el propio ADN humano, que necesita sentirse reconocido en otras culturas o verificar que su grado de instrucción ha rebasado a sus predecesores. “Era de regla apelar a la antigüedad clásica y, dentro de ella, a los amores de Orfeo y Eurídice, a las cazas de Atlanta y a los viajes marítimos de Jasón y sus argonautas” (Salazar, 1950: 80).

Siguiendo las reformas que en campos como las artes plásticas o la filosofía prevalecen en este periodo, la danza va a introducir también sus propias reglas. Ferdinando Reyna (1965) sostiene la tesis de que el concepto de “coreografía” tiene su germen en sectores humildes vinculados a las cortes italianas del Quattrocento¹³. Y concede a Domenico da Piacenza el “título” de primer coreógrafo de la Historia, por la creación de su tratado *De arte saltandi et chores ducendi*¹⁴ —“Arte de bailar y dirigir conjuntos”—. El tratado comprende el estudio de los movimientos corporales: compás de medida, manera, memoria, división del terreno —como elementos constitutivos de la danza— así como el “aire”, que aludía a la elevación. Este texto es crucial, puesto que se recogen por primera vez un repertorio de pasos que se empiezan a combinar según una idea estética. Se gesta así una idea de “coreografía” y de autoría puesto que “Domenico firmó sus danzas y se tomó el trabajo de precisar que, tanto la música como la coreografía, eran invención suya” (Reyna, 1965: 14). De todas formas, esto no implica que Piacenza sea el creador del ballet, “no hizo más que extraer cuanto había de aprovechable en aquella maraña, organizar y codificar” (Reyna, 1965: 22).

¹³ Los nobles absorbían los conocimientos que exploraban sobre todo los judíos en Italia, quienes no tenían por qué esconder su condición religiosa —como sí sucedía en España donde se veían obligados a ejercer ocultos la medicina—, y se convertían en maestros de danza.

¹⁴ En 1463, Domenico de Piacenza escribe otro tratado de danza *La práctica en el arte de la danza* (Reyna, 1965).

Especificar en este sentido la etimología que la RAE asigna al término “coreógrafo”, procedente del griego, fruto de la combinación de *choreía* –danza de coro– y *graphos* –acción de escribir–. Por otro lado, si se consultan fuentes mitológicas, en el origen etimológico del nombre de la diosa Tersícore, se halla otra reminiscencia. Su nombre procede de dos raíces: *terpsis* –“lo agradable”– y *kara* –“la alegría”, de la que surge para Platón, según Salazar (1950: 13) la propia danza, recogida en el término griego *chorea*–. “En el vocablo griego *choros* (*chorein* o *korein*) va implícito su sentido danzable” (Salazar, 1950: 13). Según esta tesis, en la que se trata de priorizar el origen de las palabras, sería de la propia divinidad, hija de Zeus y Mnemósine, de quien procede el vocablo “coreografía” que implica además de danza, la realización melódica de su gesto. Para Fratini (2015) el sustantivo *chorea*, concepto latino que procede del griego antiguo, aquello “que solemos traducir como danza” (p: 167), abarca un significado más complejo de lo que en un principio se podría suponer. Al ser un estrato derivado de una acción más amplia, en la que intervienen una pluralidad de individuos y que está regida por los preceptos de la prosodia, del canto y de la música: el *khoros*, el coro de la fórmula trágica. “Decir que el ritmo del canto determinaba en este caso el ritmo del movimiento sería tan arbitrario como afirmar que los patrones del movimiento determinaban el canto” (Fratini, 2015: 167). Tanto Salazar como Fratini teorizan sobre la idea de asignar al origen del término un principio de colectividad y de “arte compuesto”, en el que interactúan las distintas técnicas y que hacen de la danza una disciplina múltiple.

Tras este inciso sobre la razón de la existencia de palabras interiorizadas dentro del contexto profesional y amateur de este arte del cuerpo, continuar incidiendo en los modos narrativos que la danza vehicula.

En este contexto histórico, el del Renacimiento, la interacción entre Francia, Italia y España es frecuente, de forma que las relaciones políticas facilitan el intercambio cultural entre regiones. De ahí que los conceptos fluctúen para adaptarse a la gramática de cada lengua, en un vaivén donde los principios que facilitan su interacción no permiten alterar su esencia. Las divergencias son toleradas por las sinergias que provocan el ingenio de los espectáculos.

Catalina de Médicis, trasladó de Italia a Francia un espectáculo que consistía en la combinación de danza, canto y recitado, el cual ha sido considerado como el germen del “ballet”. Su cometido era de naturaleza social, como entretenimiento para los

miembros de la corte: “proporcionaba oportunidades a los temperamentos lascivos y ocasiones para pródigos despilfarros y para la indecente adulación de la corte del Rey” (Haskell, 1945: 17). Era una forma de exhibir el poder de un reino —el ballet como propaganda—, a través de una temática eminentemente mitológica, donde el rey personificaba a una deidad adorada por el resto de los personajes. La utilización de la danza como instrumento social para salvaguardar el prestigio del reino, está más que extendida, solo hace falta comprobar como los monarcas se interesaban en aprender danza como parte de su educación. Ya en la Grecia Antigua la danza estaba ligada a la educación del individuo porque consideraban que el entrenamiento del cuerpo era un valor de la sociedad¹⁵ (Bonilla, 1964). Alcanzar cierta “maestría” en la ejecución de los pasos, era parte de la educación de los nobles, y un reflejo de cortesía social. Los ballets constituían parte de la celebración cortesana, “no había festín sin balleto” (García, 2001: 49). En Italia las familias que organizan actos festivos de este tipo, entre los siglos XIV y XV son los Médicis de Florencia y los Sforza de Milán. La danza va a protagonizar las exhibiciones de poder con las que los señores obsequiaban a sus visitantes, en un contexto de transformación social que experimentará la aparición del estamento burgués. Se trata de una forma de reforzar la majestuosidad de la corte (Abad, 2008), un reclamo por el que adoctrinar a sus individuos en los ideales del monarca.

La trascendencia social era de tal magnitud, que los artistas reflejaron en testimonio escrito, referencias a la danza. Es el caso de *El maestro de danzar* de Calderón de la Barca, que recogía la forma de bailar de la época en un ambiente cortesano.

La reverencia ha de ser:
grave el rostro, airoso el cuerpo.
Sin que desde el medio arriba
se conozca el movimiento
de la rodilla; los brazos,

¹⁵ El dominio de los movimientos que el ser humano es capaz de controlar permite al espartano entregarse al “arte de la guerra” con soltura. Esta era la principal razón para instituir en el culto al entrenamiento corporal el dogma social del buen ciudadano. Las danzas se representaban antes de la contienda, como recurso intimidatorio y a posteriori, para que las almas de los fallecidos durante la batalla no atormentaran a sus asesinos. En Roma se encuentra la danza de armas o *tripudium*, interpretada por los *salios*, sacerdotes del altar de Marte; pero la danza guerrera con más preponderancia es la danza *pyrrica*, que reproduce los gestos propios del combate de forma gimnástica. Luis Bonilla (1964) recurre a los relatos mitológicos del nacimiento de algunas divinidades griegas, para mostrar el origen de las danzas *pyrricas*. Es el caso del nacimiento de los hijos ilegítimos de Zeus —quien tuvo una relación adúltera con Leto—, del parto de Rhea —por ser los llantos del nato Zeus demasiado bulliciosos— o del alumbramiento de Artemisa.

descuidados, como ellos
naturalmente cayeren;
y siempre el oído atento
al compás, señalar todas
las cadencias sin afecto.
¡Bien! en habiendo acabado
la reverencia, el izquierdo
pie adelante; pasear
la sala, midiendo el cerco
en su proporción, de cinco
en cinco pasos. ¡Bueno!
en cobrando su lugar
hacer cláusula en el puesto
con un sostenido, como
que está esperando el acento (García, 2001: 48).

También en *Las novelas ejemplares* de Cervantes se menciona un tipo de danza española, la zarabanda; y en su entremés el *Retablo de las Maravillas*, un abanico de formas mayor: chacona, zarabanda, folias, zambapalo, pésame dello o perra mora (Salazar, 1950).

El 15 de octubre de 1581 se estrena bajo el amparo de Catalina de Médicis *Le Ballet Comique de la Reine*, considerado el representante de la corriente dancística amparada por la riqueza de la corte. Su creador es Baldassarino Belgiojoso –más conocido por su nombre ruso Baltasar Beaujoyeux–, violinista y por tanto maestro de danza¹⁶. Compone la pieza para su representación con motivo de la boda de Mademoiselle de Vaudemont –hermana de la Reina– con el duque de Joyeuses, de hecho, las propias damas de la corte intervinieron en la obra como parte del cuerpo de baile –un indicativo de la falta de profesionalización imperante– (Haskell, 1945). Se representó en Grande Salle du Petit Bourbon –anexo al Louvre– y es considerado el primer ballet con argumento de la historia. Una cuestión por matizar, porque sí que existen documentos

¹⁶ En 1567 Catalina de Médicis nombró Intendente de Música a Baltasar de Beaujoyeux y desde entonces ha sido el encargado de la organización de las fiestas reales, además de ejercer como coreógrafo y compositor. No hay que olvidar, que la figura del músico y el maestro de danza estaba fusionada en un mismo profesional, encargado tanto de adiestrar al noble con los ejercicios corporales pertinentes, así como a poner música a su danzar.

previos que certifican un cierto desarrollo argumental en otras obras, pero en este caso, se aspiraba a conseguir una mayor unidad argumental, respecto a danzas anteriores. Cotello (2008) apunta a que se trata del primero reproducido por la imprenta: consta de 166 páginas e “incluye los textos recitados y una descripción de las danzas escrita por Beaujoyeux” (p: 88). Relataba la historia de un héroe que consigue librarse de los ardides de Circe, respaldado por los dioses y mostrando los hechos en forma de alegoría. Unos acontecimientos que pretendían superar la mera curiosidad de contar las astucias de un relato como este, para poder proyectar una enseñanza hacia todos los presentes:

Moraleja: el poder de la soberana [Circe], equivalente al de los dioses –Tetis le ha concedido sus poderes a la reina– debe prevalecer sobre las fuerzas que se le oponen. Había que ver todavía si ese poder estaba guiado por “la razón aliada con la virtud”, como pedía Minerva [diosa de la sabiduría] (Cotello, 2008: 90).

Un tema que Theodore Agrippa d’Aubigné ya había desarrollado, pero cuya propuesta no fue aceptada por ser excesivo el gasto económico. Con versos de Chesnay, música de Beaulieu, y escenografía y vestuario de Jacques Patin, incluye como comentario y explicación a lo que ocurre en la obra, los llamados “cartels” estrofas versificadas, compuestas por los propios cortesanos que intervenían en la representación. “Bajo la dirección de Beaujoyeux, iba a verse por vez primera al paso seguir a la nota musical y ésta a la sílaba” (Reyna, 1965: 31). El ballet –primer “ballet de Corte” bajo la tesis de Reyna (1965: 33), por la concepción de espectáculo que Beaujoyeux dispuso– tuvo una duración de 10 horas y media –3 horas y media el espectáculo en sí– prolongado por las pausas en las que se incluyeron danzas ajenas al ballet, la ceremonia y los refrigerios oportunos para atender a los espectadores.

La historia de la hechicera Circe¹⁷ ha sido ampliamente tratada por los géneros de teatro musical a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII: la ópera, la zarzuela y el *ballet de cour*, son los lenguajes artísticos en los que se materializa este relato mitológico¹⁸. Es significativo mencionar que, en lugar de construir una pieza bajo el amparo de la imaginación ficticia de un poeta, la danza recurre incesante a los “conocimientos” sobre

¹⁷ En *Anexos 1* se incluye un extracto del argumento relatado en el ballet Catalina de Medici.

¹⁸ En zarzuela, *El mayor encanto, amor* en el 1634 de Calderón de la Barca, representada en la inauguración del Palacio del Buen Retiro. Argumento que será retomado siglos después, en el 1902, también para inaugurar un espacio teatral, el Teatro Lírico de Madrid, en forma de ópera. Ramos Carrión es responsable del argumento, y Ruperto Chapí es el compositor de esta *Circe*. En ópera, Gluck destaca con *Telemaco, ossia l'isola de Circe* en el 1765 y Cimarosa, con *Circe ossia l'isola incantata*.

la moralidad humana contada por labios divinos y heroicos en momentos relevantes para el devenir cultural, histórico o social.

La labor de Beaujoyeulx estaba según Abad (2008) en conseguir que los criterios artísticos de la concepción de espectáculo, con carácter de estilo francés e italiano, estuvieran unificados. Siguiendo la tradición Pitagórica, le aporta un significado simbólico a la geometría espacial que, además, representa una de las características de este tipo de ballets, estandarizados en su forma, y muestra cómo incluso en la distribución del espacio escénico en el que se bailaba, se buscaba generar un discurso:

Las danzas formando un cuadro aludían a la solidez de la tierra, a los puntos cardinales y a los cuatro elementos: aire, tierra, fuego y agua, el círculo representaba la esfera celeste, el octógono, la fusión cielo y tierra [...] la fuente de tritones pretendía representar la pureza bautismal, la ausencia de pecado o alternativamente, los surtidores de agua se consideraban simbólicos dispensadores de sabiduría o de poder y potencia sexual como la legendaria fuente de la eterna juventud (Cotello, 2008: 91).

Además, la geometría determina la evolución coreográfica de este tipo de espectáculos, donde el dominio de la técnica corporal es muy deficiente, respecto a lo que se entiende como ballet. No sería ecuánime entonces juzgarlo en esos términos, cuando todavía no se había llegado al florecimiento anatómico posterior.

Sigue el *grand ballet* conducido por la reina. Beaujoyeulx concebía a la coreografía como un ordenamiento geométrico de personas que bailan juntas: en el *Balet de Circé* ese ordenamiento constaba de cuarenta pasajes, ejecutados por dieciséis parejas que iban diseñando figuras geométricas: algunas cuadradas, otras redondas u ovaladas, con tal precisión que “ni Arquímedes podría haber imaginado una proporción geométrica mejor que la que practicaban estas damas y princesas”, citado por Kirstein (Cotello, 2008: 90).

La marcada estructura de este ballet será el modelo que seguir en otras propuestas: obertura recitada, desarrollo de la trama en los *entrées* a través de danza, mímica, poesía y canto, y a modo de coda, el *grand ballet* (Cotello, 2008). Serge Lifar atiende en este sentido, al uso de la palabra en la obertura como mecanismo transmisor de un relato que busca la precisión receptiva, dice: “Siendo el ballet una representación muda, tiene

necesidad de recurrir a la palabra y el canto, para dar a entender a los espectadores lo que se pretende representar” (Lifar, 1973: 56)¹⁹. En la estructura de cualquier “texto” compositivo, se trate de uno literario, teatral, operístico o coreográfico, la acción se organiza siguiendo los parámetros básicos de narración. Los cuales sufrirán alteraciones con la incursión del “viaje del héroe” o las alteraciones cronológicas –anacronías– en la experimentación del *contar*, pero cuya matriz conserva los principios clásicos. Astrid Bernkopf (2011) expone como la distribución aristotélica de las fábulas –peripecia, anagnórisis y lance patético o *pathos*–, no solo establece el canon del *contar* en los espectáculos dramáticos y operísticos, también genera un precedente para los primeros ballets narrativos. Los preceptos de Jean-Georges Noverre así lo reflejarán, igual que los de Gasparo Angiolini: “Italian choreographer Gasparo Angiolini also underlines the importance of Aristotle’s teaching by stating a ballet should have un principio [sic], un mezzo, un fine” (Bernkopf, 2011: 5). Las convenciones que rigen la organización dramática de los primeros ballets narrativos se han erigido tomando como referencia estos parámetros.

La persistencia de la acción, como núcleo en la estructura escénica de las piezas teatrales –entendiendo lo teatral en un radio genérico de intervención del ser humano sobre la escena–, es implícito a su propio nacimiento, si tenemos en cuenta las consideraciones de Gordon Craig, citado en Lizarraga (2014). Una acción, cuya cualidad móvil, no queda restringida al mero movimiento sin estilizar, sino que se presenta conectada al hecho danzado. Dice Craig: “El teatro ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza (...) el padre del autor dramático fue el bailarín” (Lizarraga, 2014: 50). Desde el siglo XVII “del mismo modo que la acción en una obra dramática se expone, trama y desenlaza” (Lifar, 1973: 56), así la danza también se estructura de una

¹⁹ Noverre distribuye la narración en las mismas partes de las que se dividen “toda” novelas o cuento: planteamiento, nudo –en el que actúa la peripecia para cambiar el destino de los personajes– y desenlace. La identificación de elementos teatrales en el ballet no es ningún descubrimiento, puesto que todas las artes se han retroalimentado para configurar con sus lenguajes la forma más adaptada a sus propias exigencias expresivas. Astrid Bernkopf (2011) identifica en la estructura narrativa del ballet clásico estos elementos – “exposition, middle section, péripétie, dénouement and end” (p: 11)– aunque no de forma lineal, sino que se sirven de los recursos del viraje cronológico u otras alteraciones que aportan un enfoque más dinámico. Así, en el marco cultural y artístico del siglo XXI, el ballet *Woolf Works*, de Wayne McGregor, propone con particular destreza un viaje “internovelístico” e “intraliterario” por tres de las obras de Virginia Woolf; pero lo más interesante es asistir a la recreación de las técnicas que predominan en su discurso, ser partícipe de la evolución de sus personajes desde perspectivas que se multiplican, al tiempo de encarnar vivamente la piel de la propia autora entre el desarrollo coreográfico. En Borges (2019): “El fluir narrativo de una Virginia Woolf danzada: El ballet *Woolf Works*”, se profundiza en la obra, matizando sobre aspectos de la interacción entre la dramaturgia coreográfica y la literaria.

forma similar, observando respectivamente en los ballets la *oberture* –exposición o introducción–, las *entrées* –desarrollo de la trama o nudo– y el *grand ballet* –desenlace–. La diversidad de las danzas de Beaujoyeux pretende crear equilibrio artístico, aún en la heterogeneidad de este ballet afianzado dentro de la categoría de *ballet de cour* (Abad, 2008).

Antes de su estreno, Catalina de Médicis calificada por Reyna (1965: 28) como la “soberana florentina”, promueve la representación de otras piezas danzadas. En 1544 *Sofonisba* de Trissino en Blois o en 1572 la *Defensa del paraíso*, entre otros espectáculos propagandísticos, son algunas de las mostradas bajo su mandato. Resulta insólito comprobar cómo este ballet anticipa un acontecimiento histórico que tendrá lugar días después de su representación: “días después comenzaron los asesinatos en las calles” (Reyna, 1965: 28), en concreto el 24 de agosto de 1572 según Salazar (1950: 100). En esta fecha tiene lugar el ataque de Enrique de Navarra, contra Carlos IX, a quien se condenará al infierno. “El desenlace de la acción mostraba a los Hugotones salvados in extremis’ de las llamas eternas” (Reyna, 1965: 28). Su argumento supera la escena, traspasa la ficción para ser real y se convierte en un “ensayo” de lo que ocurre en la noche de San Bartolomé.

Alemany (2009) limita la fecha de desarrollo del *ballet de cour* entre los siglos XVI y finales del XVII, además de establecer una serie de características comunes a los espectáculos: mensaje político entremezclado en algunos casos con la “fábula mítica”, compilación de todas las artes –danza, música, pintura y acción dramática– desarrolladas en un mismo tiempo teatral, preponderancia de la espectacularidad visual respecto al contenido dramático narrado que carece de continuidad, pero cuyo relato es utilizado como un vehículo de propaganda. Además, los participantes son miembros de la nobleza, no hay profesionalización en su hacer; y se representaban en el propio palacio. La coreografía es “planimétrica” (Alemany, 2009: 82) y terminaba como un “Gran Ballet” en forma de clímax.

A partir de este momento, la duración de los números danzados aumenta, por el peso que empieza a adquirir la narración argumental, pero buscando un equilibrio que no se extienda hasta el punto desmesurado del *Ballet Comique de la Reine* (Salazar, 1950).

Aunque según Reyna (1965) el gran espectáculo creado por Catalina de Médici no tiene continuadores en Francia²⁰, porque “la idea fue degenerando hasta convertirse en un espectáculo árido donde la declamación tenía absoluta primacía” (p: 42), del *ballet de cour*, se derivarán otras formas teatrales. El *intermezzo* o *intermedii* –intermedios– es para Inmaculada Ruiz (2011: 23) una forma de “teatro cortesano interdisciplinar”, que precisa un estudio del mismo tipo y que además es, según su óptica, uno de los principales gérmenes del ballet. Se trataba de formas danzadas incluidas en los intermedios de las obras teatrales, que aspiraban a contribuir a la verosimilitud de los acontecimientos narrados. En *La Pellegrina*, con música de Cavalieri, Malvezzi, Caccini y Prete; poemas de Rinuccini y Strozzi; y vestuario Bronzino y Glan Bologna; se narran alegorías mitológicas fragmentadas. Se representó en 1589 con motivo de la celebración de las bodas de Fernando de Médicis, duque de Toscana, y Cristina de Lorraine, nieta de Catalina de Médicis, por encargo del conde Giovanni de Bardi. A pesar de no instituirse como obra independiente resultó para Reyna (1995: 35) un punto de inflexión porque, tomando sus palabras, con esta pieza: “Por primera vez en Italia cantos y danzas mantenían la acción de la comedia durante todo el espectáculo” (Reyna, 1995: 35). El *intermezzo* abarcaba, como no es de extrañar en estos tiempos, partes musicales y danzadas, que adquirirán en el siglo XV el nombre de *entrées* y posteriormente *ballet à entrées*; resultando este el sucesor del *ballet comique*. Unas piezas de trama más reducida, así como medios más discretos y accesibles económicamente, de carácter burlesco. Entre ellos mencionar uno de temática festiva griega, fechado en 1623 con el título de *Bachanales o Pastorale des Fêtes de l’Amour et de Bachus* (Salazar, 1950). La posible espectacularidad de las danzas estaba en los aspectos estéticos del vestuario y en las máscaras:

Ha de tenerse en cuenta que todos los bailarines llevaban careta, de madera o de cuero, y ello por dos razones: una por respeto a una costumbre de siglos pasados; otra, porque constituía una facilidad para aquellos cortesanos que poseían escasas aptitudes mímicas (Reyna, 1965: 46)

²⁰ Según Salazar (1950: 102) el ballet tuvo un equivalente en España, gracias a que se difundió aquello que Balthazar de Beaujoyeulx había realizado en Francia, en un espectáculo realizado por orden de la reina Isabel de Borbón –la hija de Enrique IV– como festejo del cumpleaños de su marido, Felipe III. Se tituló *La Gloria de Niquea*, pero no tuvo una confluencia musical y dancística tan precisa como la original francesa. “En cambio hay en aquélla mejores versos” (Salazar, 1950: 102), al incluir textos del Conde de Villamediana y de Góngora.

Con el tiempo adoptarán cierto contenido mítico, aunque no será el aspecto principal, e incorporarán orientaciones dramáticas al mito, conectados con textos de esta temática (Reyna, 1965). Alemany (2009: 68) incluye además entre estos espectáculos las mascaradas o *marcherata*, donde prima el divertimento.

Estas serán el antecedente del ballet propiamente dicho, sin intervención de discurso recitado ni dramatizado; y de lo que será la ópera francesa según el prototipo italiano, todavía incorporando formas danzadas, bajo la visión estética de Jean-Baptiste Lully y Jean-Phillipe Rameau (Cotello, 2008). La declamación literaria se transforma en canto por las ideas de poeta Ottavio Rinuccini –por su interés en recuperar la declamación cantada por los griegos, lo que será el recitativo de la ópera–, y por el músico Giulio Caccini. De su colaboración surgirá *Dafné* (1594), *Céfalo* (1597) y *Eurídice*, a modo de ópera, donde los intérpretes mostraban la acción a través de la música cantada, pero cada acto terminaba con un ballet (Reyna, 1965). Es lo que se conoce como *opéra-ballet*, género que surge en Francia con el *Ballet d'Alcine* estrenado en 1610. En este género, el canto expresivo adquiere el peso de la narración; en un principio denominados por Prunières, citado en Salazar (1950: 112) como *ballets mélodramatiques*, cuya estructura es más similar a una función operística, porque el peso dramático de la narración recae en el canto, mientras que la danza tiene una presencia accesorio.

La metamorfosis del ballet cortesano es progresiva en una incipiente aproximación de la fusión narrativa de la acción, dirigida tanto por los elementos danzados, como por aquellos melódicos que se cantaban.

Durante el reinado de Luis XIII, la corte francesa también organizaba representaciones de danza, aunque no de forma tan comprometida como su primogénito y sucesor Luis XIV, pero sí llegó a participar tanto como espectador como bailarín. Rico (2004) considera que es ya en este momento, cuando se puede determinar que estos espectáculos elaborados en la corte, en algunos casos en los aposentos de la propia reina, son formas de *Ballet de cour* estandarizadas y consolidadas. Su estructura se basa en una sucesión de “entrées”: (1) entrada de los intérpretes a escena con una danza, (2) narración recitada del argumento –*récit*–, (3) canción cantada instrumental, acompañada de laúd o guitarra –*air de cour*– y (4) danza. A partir de la acción principal, las “entrées” se dispersan formando unidades independientes. Después de las “entrées” a modo de Coda, se incluía el *Grand Ballet*, en el que los espectadores, nobles y cortesanos, podían

integrarse en la representación. Universalizar todas estas cuestiones formales es complicado, no se puede determinar con rotundidad su esqueleto, por la conservación incompleta de las partituras destinadas a ser danzadas, y porque no hay una correspondencia exacta libreto-partitura en la primera mitad del siglo XVII.

La fabulación de los argumentos tiende hacia seres fantásticos: diablos, duendes o hadas. Algunos de los títulos estrenados durante su mandato son: *Liberación de Renaud* (1617), *La Aventura de Tancredo en el bosque encantado* (1619), *Hadas del bosque* (1625) con música de Saint-Germain y argumento del duque de Nemours, *El castillo de Bicêtre* (1632) con libreto de Corneille, *La Merlaison* (1635), creado íntegramente por Luis XIII o *Cuatro monarquías cristianas* (1635) (Reyna, 1965).

Entre los siglos XVI y XVII, no hay que dejar de mencionar una forma de ballet, que no está demasiado extendida en los manuales de historia de la danza: el ballet ecuestre. Se trata de una forma de conjugar el ballet con las competiciones de los torneos. “Los caballos aprendían sus pasos al son de un pequeño violín. De otro lado, nada tenía de extraño que el maestro de baile lo fuera a la vez de equitación y de esgrima” (Reyna, 1965: 40). Existía una narración dramática que se explicaba antes de que iniciara la acción con acompañamiento instrumental. El “abbattimento”, era una réplica del clímax coreográfico en los espectáculos de danza, y el Gran Ballet se realizaba a modo de gran combate. La apertura de teatros hace que este tipo de espectáculos, y la preponderancia de la ópera, desaparezcan en Europa. Enrique IV es uno de los responsables de ello, a favor de las mascaradas italianas o bufonerías medievales.

Si continuamos avanzando en el periodo histórico –entrado ya el Barroco–, la corte que más esmero, dedicación y provecho le ha transferido a la danza es la del rey Luis XIV. Sin entrar en sus particularidades de carácter, que tantos calificativos le han asignado, entre los años en los que se extendió su régimen –de 1651 a 1669–, el poder de monarca proveerá a la danza de un estatus notable en la corte, al contribuir en el proceso de profesionalización de aquellos que se dedican al arte del danzar.

Sin la participación directa del rey y lo que supuso en la introducción de una estética y unas formas claramente cortesanas, el alcance de los avances que tuvieron lugar en la academia no habrían trascendido de la manera en que lo hicieron (Abad, 2008: 30).

Tendrá una presencia activa como bailarín, participará en las obras, en ocasiones incluso interpretando más de un personaje dentro del mismo ballet. “Se ignora si bailaba bien, pero no hay duda de que lo hacía con frecuencia y muy a menudo vestido de mujer” (Reyna, 1965: 56).

En 1653 se estrena la obra de mayor repercusión, el *Ballet de la Nuit* –de trece horas de duración– en el que interviene también Lully y donde el Rey Sol –Luis XIV– danza como Apolo (Abad, 2008). Y en 1685, a la edad de cuarenta y siete años, representa uno de sus últimos ballets, la *Égloga de Versailles* (Reyna, 1965).

A lo largo de su trayectoria política y artística, se rodeó de personajes ilustres como el mariscal de campo Bassompierre, quien además de su trabajo como militar en las operaciones del ejército, participaba como *premier danseur*; incitaba a consejeros parlamentarios u otros cortesanos a consagrarse a la danza –llegando incluso a ser semi-profesionales– o aplicaba sus conocimientos de ballet a la estrategia militar. En Haskell (1945: 18) se expone cómo utilizó términos dancísticos en el informe de una batalla. Un hecho que parece imposible de conectar con las danzas pírricas guerreras de la Antigüedad Clásica, dedicadas al entrenamiento de todo soldado ateniense.

El aspecto dramático que empieza a gestarse a finales del siglo XVII aporta a la evolución coreográfica, según Abad (2003: 37), “coherencia artística”, despojándola de todo aquello que lo reducía a lo ornamental. “Lo que la danza va a intentar es que ese elemento dramático resulte tan intrínseco a ella que pueda sostener el propio espectáculo sin necesidad de valerse de recursos ajenos al propio lenguaje” (Abad, 2003: 37). Aunque no puede ser entendido exactamente así, puesto que sí existen otros lenguajes que sean o no adaptados para el espectáculo dancístico, forman parte de él, como puede ser la música, el decorado y el vestuario –apoyados en el diseño pictórico y escultórico–, y el argumento, en muchos casos dependiente también de un libreto que toma una referencia literaria. Lo que la danza alcanzó en esta época, es la capacidad de condensar todos esos lenguajes artísticos en un arte con nombre propio, que no necesitaba incluirse en obras ajenas, operísticas en su mayoría, sino que se configuraba como espectáculo autónomo. Hay una emancipación de la danza, pero eso no implica arrebatar todos los recursos impropios a su lenguaje, al contrario, necesita de ellos para configurar al espectáculo. De hecho, “con Lully, la danza, en efecto, va a legislarse de una manera tan perfecta que permitirá al ballet una vida independiente” (Salazar, 1950: 119). Una aseveración

arriesgada, que resulta demasiado optimista para el entorno social en el que todavía se está desarrollando la danza, puesto que no será hasta el tiempo que dista entre el 1830 y el 1840, cuando en el ballet, emancipado de la palabra declamada, todavía persista su “dependencia”. Marian Smith (2003) muestra como sin necesidad de que nadie dé voz a un texto, es decir, sin que exista una articulación textual dentro del espectáculo, es perceptible su estar supeditado. Théophile Gautier o Stephan Mallarmé, no obstante, en el periodo romántico distal al tiempo de la danza cortesana –sobre la que se seguirá transitando– reivindican esta autosuficiencia que tanto ansiaban sus coetáneos: “The real, unique and eternal theme for a ballet is the dance itself” (Gautier en Smith, 2000: 97). “The dancer who expresses herself by dance steps understands no other eloquence, even that of gesture” (Mallarmé en Smith, 2000: 97).

Jean Baptiste Lully, bailarín, músico y director de escena cuyo nombre es de origen italiano –Giovanni Baptista Lulli–, descrito como: “Aquel personaje dado a la bebida y al libertinaje, todavía sin desbaratar, pero sutil e incluso perverso” (Reyna, 1965: 54), introduce con sus reformas la posibilidad de asentar la danza francesa. En 1661, toma el puesto de superintendente de la música del Rey, fecha en la que Luis XIV funda la Real Academia de la Danza como parte de la Real Academia de Música de Perrin. Primera institución dedicada a la formación profesional de bailarines, que será tomada como referente en otras zonas geográficas, y que conlleva una codificación de la técnica de danza²¹.

El crecimiento de la expresividad en sus piezas musicales favorece el desarrollo dramático narrativo de su danza: “se sorprende uno de la magnitud de su concepto musical, la majestuosa andadura de su frase y la riqueza de expresión y belleza del ambiente orquestal con que sabe rodearla” (Salazar, 1950: 121). Le interesaba conseguir una prosodia coreo-musical, que evitase la disgregación de elementos, por lo que, al no confiar la cosecha creativa de sus piezas a la colaboración con otros artistas, asume la parte musical, la danzada y la escenográfica. Mientras que la literaria, sí la cede a sus

²¹ El coreógrafo Pierre Beauchamps es responsable de ello, al iniciar la tradición de la *danse d'école*. Haskell (1945) data el origen del ballet en esta fecha en la que se funda la Academia; aunque los antecedentes anteriores no pueden dejar de considerarse en este recorrido, así como tampoco el posterior auge del *ballet d'action*. Beauchamp, descendiente de una dinastía de artistas, tiene en la corte un papel decisivo, al igual que Lully será “superintendente” de Luis XIV, pero en 1671. Durante su labor en la corte, se asientan las bases de lo que Reyna (1965: 54) considera como “danza noble”. Estilo coreográfico inspirado en la corte de Versalles, con sus minués y gavotas, convirtiéndose Francia en un referente que además determina las formas del lenguaje coreográfico del resto de centros dancísticos: Moscú, Nueva York o Londres.

representantes, contribuyendo a la génesis de la *comédie-ballet*. Es un criterio común a Salazar (1950) y Abad (2008), que en la constitución de sus ballets se exige cierta unificación en las composiciones; aunque mantener el interés por el desarrollo de la acción resulta complejo. Levinson (1927) remarca la falta de nexo argumental de las *entrées* de Lully, una carencia que justifica citando la concepción de Rousseau. Su coherencia estaría motivada por una relación metafísica: prima lo visual en cuanto plástico, con una geometría siempre simétrica amparada en el orden. Rousseau calificará según Levinson (1927) a sus *entrées* como “danza pura”. Una aseveración que será posteriormente rechazada por el Dictionaire de Musique, por su “concepción cerebral del ballet alegórico” (Levinson, 1927: 37).

El hecho de que su presencia en la corte de Luis XIV sea concebida por Reyna (1965) como detonante crucial del nacimiento de la ópera francesa²², es una cuestión que deja a la danza en una posición disyuntiva, si se aprecia la labor de Lully como maestro de ballet: “Así fue como nació la ópera francesa y con ello el ballet, además de recobrar su vigor de antaño, se asoció de manera coherente al canto” (Reyna, 1965: 54). El músico acrecentará su interés por las partes musicales, y dejará que el ballet se mantenga en un segundo lugar (Salazar, 1950). Los “ballets” a los que hace referencia Reyna (1965), todavía no son en la corte de Luis XIV lo que se entiende como espectáculo de este género, en los que la acción dramática no tiene gran interés para un público concentrado en la tramoya escénica y en el vestuario. De todas formas, Reyna (1965) alude, refiriéndose a este tipo de espectáculos como “ballet clásico”, a un género en el que Lully pretendía introducir –siempre que fuera aceptado– elementos de la *Commedia dell' Arte* italiana.

Tuvo como colaboradores a Benserade en el ámbito de la poesía, mencionar su obra *Las Musas* (1667) y a Beauchamp en el coreográfico, con *Les trionphes de l'amour*

²² La trascendencia que Lully le aporta a la línea musical en sus composiciones contribuye a la eclosión del género *opera-ballet*: “Con la intervención de Lully en los espectáculos cortesanos franceses, el ballet tiende, en efecto a fusionarse con la ópera” (Salazar, 1950: 109). La última gran ópera de Lully es *Acis y Galatea* (1686), un tema mítico que resultará de interés para un coreógrafo posterior: Michel Fokine, quien la estrena en el 1905, durante su estancia como coreógrafo en *Les Ballets Russes de DiÁghilev*. En su versión imprime cierta estética helenística y naturalista en la que prima el movimiento natural, fruto de las influencias de Isadora Duncan. Su labor como coreógrafo es significativa en tanto que se reivindica la individualidad estilística de su creador, sin estar supeditada a una institución canónica. En su aspiración por romper la fragmentación coreográfica de las obras de Marius Petipa o más bien, unificar esa fractura perceptible entre los *divertissements*, la pantomima o las danzas de carácter, emprende una renovación formal, que eclosiona según Abad (2013) con su *Dafnis y Cloe* (1912). “El ‘nuevo ballet’ debía articular el movimiento y la expresión de una forma natural y comprensible para el espectador” (Abad, 2013: 97).

(1681), ambas con música de Lully. Con esta última, se inaugura según Cotello (2008) una nueva época para la danza en la que la escena se caracteriza por prescindir del recitado y Del canto, y es el desarrollo coreográfico lo que inunda la escena²³. Según Salazar (1950) estas carencias sí que eran apreciadas por el propio Lully: “El florentino [Lully], tan buen bailarín como músico, ve que la debilidad principal de los ballets de entradas [entrées] consiste en los intervalos muertos que hay entre cada dos números” (Salazar, 1950: 119).

Jean-Philippe Rameau, algo distante a Lully en sus propuestas musicales, contribuye a este proceso gradual de dotar a la danza de un espacio que la música empezaba a eclipsar. En *Les Indes galantes* estrenada en el 23 de agosto de 1735, la danza continúa alejándose de tendencias anteriores, concebida a modo de *opéra-ballet* según Abad (2003), pero juzgado como *ballet à entrées* bajo las premisas de Salazar (1950). Una cuestión que no deja de ser contradictoria precisamente porque Rameau hace de la danza el motor del argumento relatado. Sergue Lifar, tiempo después, en 1952, junto con Harald Lander y Albert Aveline, recupera la obra, manteniendo la autoría musical (Reyna, 1965). En su primera versión, la obra, de carácter preorientalista, ensalza las relaciones humanas y los sentimientos. La tendencia que sigue Rameau se nombra (Abad, 2003) como *ballets géographiques*: “eran un elemento más de ese afán de conocimiento del mundo real que reclamaban los enciclopedistas” (p: 46). Un calificativo no asignado a otras piezas de otros artistas. En este tipo de obras, las partes danzadas se calificaban de “danse en action” o “ballets figurés”, primando la expresión sobre la perfección técnica. Esta preponderancia de lo mímico antecede a la categoría que impera el siglo XVIII: el *ballet d'action*, también calificado como *danse de action* o *ballet figure* siguiendo los calificativos que recoge Salazar (1950).

Este género, que emerge en a la escena dieciochesca, se cimienta sobre unos principios relatados de la siguiente forma:

“First, enlightenment ideas had spread to dance theory. Hence it became possible to introduce the notion that dance could and should be independent from the other arts. Secondly, the academic ballet of the eighteenth century strove towards a technical refinement that aristocratic amateurs practicing dance could no longer

²³ De todas formas, los cambios realmente significativos todavía están por llegar –no será hasta el siglo XIX cuando el espectáculo al que el espectador asiste esté reservado únicamente para la danza–.

fulfil. Thirdly, theatre as a cultural institution underwent a process of professionalization in which the performer and the observer began to be separated from each other” (Weckmann, 2007: 53).

El *ballet d’action* del siglo XVIII, recogía los trabajos más significativos de la mitología y la literatura, para ser mimetizadas en el cuerpo de unos intérpretes que progresivamente irán evolucionando en las destrezas técnicas y expresivas y en los recursos “del contar” sobre un escenario. En cuanto a los significados asociados al término *ballet d’action*, dice Nye (2011) a medio camino entre el drama y la oratoria, al ser la *actio* una quinta parte del discurso retórico. El significado del término “acción” se puede matizar hacia dos direcciones, según se considere que deriva de *actio* como parte del discurso retórico que atiende a la inflexión de la voz y del gesto, así como a *drama*, en su sentido griego. En esta conceptualización retórica, Fratini (2009) recuerda que en la disertación elocuente de la *actio* retórica, se designaban las inflexiones corporales con el término *tropos*. Sus distintas variaciones en la intervención de la *actio* aportaban distintas gradaciones a lo expresado mediante palabras.

Así, ya en el ámbito griego la palabra *tropos*, por un lado, acentuaba el despliegue de la figura en aspectos suprasegmentales, silenciosos del texto; por el otro, instituía un vínculo subliminal pero persistente entre la retórica como aspiración a una corporalidad textual y la danza como aspiración a una textualidad corpórea (Fratini, 2009: 49).

Eran los propios bailarines pantomímicos del siglo XVIII, los que comparaban su hacer con la oratoria, pero los argumentos que justifican enfocar el “origen” del término desde la perspectiva del “arte de la oratoria”, no coinciden con los principios oratorios, cuya función era persuadir a la audiencia, sustituidos por los personajes. Sus recursos expresivos afectan a todo el cuerpo. El cuerpo tomaría la función de la palabra en la oratoria, pero ¿hasta qué punto podemos entender el *ballet d’action* como parte de la oratoria? “For Quintilian, the orator should be as unlike a dancer as possible’, and by dancer’ (saltatore’) he doubtless meant performers of ancient pantomime who were pre-eminent at his time of writing” (Nye, 2011: 134). Los principios de la oratoria no serían los más apropiados para este lenguaje que requiere la danza. Como arte teatral precisa de otras herramientas a tener en consideración, que no están al alcance de esta forma de entender el discurso.

La música, calificada por Nye (2011) como compleja y carente de cualidad melódica, no siempre respondía a las exigencias coreográficas que favoreciesen la comprensión de las escenas pantomímicas.

And yet spectators and theorists were thrilled that at last dance had become “expressive”, that it was more than “motion without meaning”, and that it had joined the pantheon of so-called “imitative” arts, those arts which were a reflection of something profound within us and which therefore had something to say about human nature (Nye, 2011: 1)

En 1760 con la publicación de *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* de Jean Georges Noverre, dedicada al duque de Wurtemberg (Reyna, 1965), se teoriza sobre escrito en torno a esta orientación estética, no exclusiva del maestro, bailarín y coreógrafo, pero a quien se le ha reconocido su expansión. El legado que ha supuesto sus teorías abarca en exceso las miradas, eclipsa otras propuestas que han quedado ocultas y no han sido valoradas a pesar de su trascendencia, quizás por una falta de entendimiento. Noverre denomina “escena de acción” a aquella en la que los movimientos dialogan en la escena para construir una parte de la narración; otorgando especial trascendencia a la capacidad comunicativa de la danza. Antes de atender a las interferencias de la narración dramática de Noverre, detenerse en la figura de Marie Sallé²⁴ por los indicios que inscribirían su trabajo coreográfico *Pygmalion*²⁵ como la primera forma de *ballet d’action* de la historia. El ser mujer, ha nublado la percepción mediática que la coreografía tuvo para los cronistas de la época. No es ninguna revelación el hecho de que la mujer estaba vetada en los ámbitos de generación de conocimiento, como podía ser la notación o la creación de piezas coreográficas en danza. Su papel se restringía al de intérpretes, no creadoras²⁶. Además, sus reformas fueron recogidas con escepticismo por el público, con su estilo de danza próximo a la “forma de bailar griega”: *à la grècque* (Abad, 2013). El

²⁴ Marie Sallé (1707-1747) se formó en el arte del gesto en el London Harlequin, con John Rich y Francisque Moylin, su tío, especialistas en el papel de Arlequín de la *Commedia dell’arte*. Vinculada desde muy joven al Riccoboni Théâtre Italien, imprimirá en su danza ciertos matices teatrales. “Sallé must have been in an ideal position to bring together the gestural techniques of the Italian players and her training in contemporary stage dance” (Nye, 2011: 81).

²⁵ El mito de Pigmalión y Galatea, recogido en *La metamorfosis* de Ovidio, también ha sido tratado por otros coreógrafos como Franz Anton Hilverding (1752-1753), Gasparo Angiolini –bajo el título de *Pigmalión o la estatua de hierro* (1772)–, Louis Millon (1799) o Arthur Saint-León (1847).

²⁶ Las mujeres no podían ser transmisoras de conocimiento, intelectuales, artistas o creadoras, en todo caso cuando pretendían aflorar en el terreno dedicado en exclusiva a los hombres, ya se encargaba la historia de borrar cualquier brote que hubiera sobrevivido a la opresión. “It is one of the injustices of history that women do not write books, or even enter artistic debate as men do” (Nye, 2011: 47).

que no haya constancia escrita de la repercusión que su concepción técnico-estética ha tenido para la danza, no puede negar la existencia de disidencias en los principios que rigen en *ballet d'action* (Nye, 2011).

Haskell (1945) de hecho, ha comparado el desarrollo creativo de este ballet con el acortamiento de las faldas de Marie Camargo²⁷, desprestigiando el estreno de la pieza al mitigar su calidad artística y reducir su descripción a una serie de drapeados griegos meramente decorativos. Abad (2013: 69) se apoya en Moore o Lincoln Kirstein como teóricos que reconocen su labor, e incluso halla en Ivor Guest un texto que recoge el encuentro entre Sallé y un joven Noverre en formación.

Se puede argumentar que Sallé abrió nuevos caminos, no sólo para las innovaciones de Noverre, sino también para otras mujeres creadoras que podrían seguir su senda y continuar explorando nuevas formas de expresión dentro del arte coreográfico (Abad, 2013: 71).

Pygmalion supone una revolución en la época por prescindir de las máscaras, del miriñaque, soltar el pelo de las intérpretes y ataviarse con una túnica sencilla, como única vestimenta. El tema narra los sucesos en torno a Pigmalión y Galatea, pero no se reduce a reproducir el mito clásico, sino que proporciona un enfoque distinto. Hace de la figura que fue esculpida como estatua por Pigmalión una mujer que deja de tener una apariencia inactiva que adorar o instruir. “La Galatea de Sallé, según el análisis de Susan Leigh Foster: una vez creada, tenía vida propia” (Abad, 2013: 67). Es significativo “el hecho de que la artista inauguraría una constante en la historia de las mujeres creadoras en danza al dejar un punto de vista femenino sobre un tema clásico” (Abad, 2013: 68). Como es el caso de la creadora que nos ocuparemos en esta investigación: Martha Graham; o los innumerables casos en los que el mito se reinterpreta aportando enfoques innovadores o recuperando aspectos ocultos no visibilizados.

El ballet de Sallé ha pretendido dotar a la danza de una expresión emotiva y natural como características fundamentales para llegar a una danza “más libre”, dentro de unos

²⁷ Es en 1721 cuando Marie Camargo acorta las faldas, largas en exceso para contribuir a la ejecución de un mayor virtuosismo de saltos como el “entrechat” en su forma más primitiva. De todas formas, la plena libertad muscular era imposible de conseguir con este tipo de vestuario, y no será hasta la Revolución Francesa con la invención de la malla por Maillot cuando realmente el cuerpo pueda expresar sin supeditarse a completamente a un vestuario. Al acortar los vestidos, Camargo condiciona una danza excesivamente centrada en el virtuosismo de los pies, despojando al resto del cuerpo de expresividad (Haskell, 1945).

límites que todavía son impensables franquear. No debemos olvidar, que la danza como expresión de un cuerpo, no había alcanzado el dominio técnico que se exige en la actualidad, tampoco la fluidez expresiva. Los accesorios con los que se ataviaban los bailarines, sobrecargados de ropa y de elementos que subordinaban la danza a sus limitaciones de movilizad, nada contribuían a hacer del cuerpo el filtro de las emociones. No había un “contar dramático” en el bailarín. El exceso de expresión era tal que las danzas parecían dominadas por sujetos autómatas, carentes de emoción. “Existe en cada arte una batalla entre la técnica y el sentimiento artístico, entre los medios y el fin, entre el relato que hay que narrar y la gramática y las palabras que se usarán para decirlo” (Haskell, 1945: 20).

En un momento en que el desgaste de los principios del *ballet de cour* habían extinguido ya esta forma de danza, por su clara decadencia, será a quien se le presuma la evolución y la consolidación del *ballet d'action*. Aunque, el caso de Marie Sallé no es el único, Gasparo Angiolini²⁸ le atribuye la creación de este género dancístico a Franz Hilferding²⁹, con el apelativo de “drama-ballet-pantomima”.

Noverre tenía un orgullo justificado, pero pretendía ser el único creador del ballet-pantomima. Por su parte, Angiolini sostenía que aquel estilo era fruto de su colaboración con Hilferding [...] En realidad los tres habían participado en el nacimiento del tal ballet, por lo que ninguno podía abrogarse su creación (Reyna, 1965: 73).

²⁸ Tener en consideración este dato es importante, sobre todo por los antecedentes de Marie Sallé señalados en el cuerpo del texto, pero no es conveniente asimilarlo como una verdad absoluta por la rivalidad existente entre Angiolini y Noverre, más que divulgada. Hilferding fue maestro de Angiolini, por lo que existe la posibilidad de que le trasladasen las ideas. Las disputas entre ambos fueron siempre públicas. En *Reflexiones sobre el uso de los programas*, Angiolini recoge una crítica del uso de los libretos en Noverre; quien no se deja avergonzar y responde a sus reproches en el *Prefacio al ballet de los Horacios o pequeña contestación a las grandes cartas del señor Angiolini* –documentos que no han sido posible consultar para la presente investigación– (Levinson, 1927).

²⁹ Franz Hilferding, maestro de ballet del Teatro de la Corte, “decidido a suprimir tan bobalicona costumbre” (Reyna, 1965: 71), sustituye las colombinas y polichinelas, por personajes más cercanos al pueblo, de tintes nacionales en su movimiento, inspirado en los oficios de cada sector: de carboneros a tirolese. Entre sus obras mencionar: *Britanicus*, de Racine, un ballet mímico con estructura consecuente con las formas de arte dramáticas, *Alzine* de Voltaire, *Idomeneia* de Crébillon, *Psiquis*, *La fuerza de la sangre* o *El rapto de Proserpina*. Introduce reformas en el sistema coreográfico, pero no son tan polémicas como las de Noverre. Salvo una pequeña puntualización que recoge el tratamiento de la puesta en escena, no se han encontrado documentos que desarrollen su intervención en el aspecto narrativo de las piezas: “tanto los trajes como los decorados, luces y ritmos se ordenaron con una habilidad y una concepción nuevas” (Reyna, 1965: 71).

También se utilizará en la biografía de Salvatore Viganò el término *coreodrama* –acuñado por Carlo Ritorni–, como sinónimo del *ballet d'action* francés. El objetivo era enfatizar el concepto de *drama*, “en la antigua Grecia, representación mimética de carácter religioso o teatral” (Rae, s.f.), en lugar de *acción*, pero refiriéndose a la misma estética. Esto es indicativo de la influencia intercultural a las que están sometidos los profesionales de la danza y a la presencia de un espectáculo de este tipo en otras regiones fuera de las fronteras francesas. Por ello, atribuir a una misma persona, en este caso a Noverre, la creación del *ballet d'action* es algo arriesgado, pero no el decir que fue quien permitió su conocimiento al teorizar sobre ello. Aunque, André Levinson (1927) proclame contundente, amparando en Jean Dauberval, que el *coreodrama* de Viganò deriva directamente del *ballet d'action* de Noverre.

La reforma de tiempos de Noverre no consistió, en absoluto, en *descubrir* el ballet de acción, sino en hacer de él primera palabra de su credo, en preferir a todos incluso a la danza, a la que menosprecia alguna vez, la acción, la parte literaria del ballet (Lifar, 1973: 54).

Lifar en la cita anterior está afirmando la posibilidad de que se encuentre dentro de una estructura dancística una considerable tendencia a narrar, a contar un argumento, que clasifica de literario. Además, puntualiza de forma muy incisiva, qué tipo de dramaturgia coreográfica le interesaba proyectar en sus ballets, a través de las demandas que buscaba en la danza: “Exigir acción y movimiento en la escena, alma y expresión en la danza; hacer ostensible el intenso intervalo que separa el mecanismo de oficio del genio, que lo coloca junto a las artes imitativas” (Lifar, 1973: 59).

A pesar de toda polémica, la reforma de Noverre de lo que llamaba “danza noble” o danza cortesana, cuyos principios permanecían desde Rameau ajenos a la necesidad de significar, se produce en un contexto en el que hay un decaimiento en la música francesa de ballet, con tendencia fantasiosa. Presente entre la escena sin el rigor suficiente para que la razón amparase la construcción dramático musical y coreográfica (Noverre, 2004).

En la biografía general de Jean Georges Noverre, se atribuye la paternidad a una ayudante de Carlos XII, entregado a la carrera de las armas. Su formación más temprana se la debemos a Luis Dupré, bailarín noble, debutará como intérprete a los 16 años. De su carrera como bailarín hay que destacar el *Pas de trois* con Purigüé y Lamy, dentro del ballet *Les Indes galantes*, en el papel de Boreas (Levinson, 1927). En 1747 es contratado

como maestro en la Ópera Cómica por Juan Monnet, en 1758 ejerce el mismo cargo en la Academia de Lyon en la corte del Duque Carlos Eugenio³⁰, y en 1776, por invitación de María Antonieta³¹, es *maître de ballet* de la compañía de la Ópera de París, donde estrena su primer ballet *Les fêtes chinoises*, con decorados de Boucher, resultando su primer éxito coreográfico.

Su objetivo era llegar a ser maestro de ballet de la Ópera de París, pero sus ideas sobre la danza siempre fueron censuradas en la Academia, y no logró instaurarse en la ciudad con las condiciones óptimas para desarrollar sus principios. Su situación fue muy problemática desde el momento en que la Academia Real de la Ópera privará la entrada de Noverre por ser un “peligroso candidato”. El “odio” acérrimo que personajes importantes le profesaban hará de su estancia un verdadero infierno –llegó a ser repudiado por sus propios bailarines–. Se convirtió en persona *non grata* por las ideas que pretendió instaurar y terminará abandonando incluso su trabajo como maestro por los conflictos internos –el 12 de julio de 1781–, aunque el interés que sí suscita en otros artistas permitirá divulgar su repertorio (Levinson, 1927). Es el caso de Madeleine Guimard, “La Guimard” seguidora según Haskell (1945) de sus preceptos al dar prioridad a la expresión dramática antes que a la técnica; o de Gaetano Vestris, quien sentía absoluta devoción por Noverre. Se trasladará expresamente a Stuttgart para trabajar con él y será el vehículo de sus obras, incluso en los lugares donde fue rechazado. En concreto, de especial interés la difusión de *Jason et Médée* –estrenado en 1770–, como representante de los ideales del *ballet d’action* que él mismo proclamará: “En esta interpretación el gran Vestris decidió eliminar la máscara de su atuendo para mayor gloria del coreógrafo” (Abad, 2003: 50). Vestris se convierte así en el discípulo más reconocido de su propuesta. “Fue Gaetan Vestris, el ‘dios de la danza’ quien hizo aplaudir, bajo su propio nombre, la Medea de Noverre en el escenario de la Ópera” (Levinson, 1927: 7).

La colaboración de Noverre con artistas de otras disciplinas, enriquece su concepción de la danza, aportándole visiones distintas de cómo cada elemento debe interactuar con el bailarín y, por consiguiente, cómo se compondrá para su muestra a un

³⁰ En ese tiempo, le facilitaron una compañía de ballet: el Ballet de la Ópera y de la Comedia en Stuttgart, integrado por 100 bailarines del cuerpo de baile y 20 primeras figuras. El equipo lo completaban: Jerónimo Servandoni encargado del diseño de los decorados y de tramoya escénica, Jomelli director de la orquesta y Boquet diseñador de vestuario (Levinson, 1927).

³¹ María Antonieta favoreció mucho a Noverre: “colocó al hijo de su protegido en la precepción de impuestos y trató con distinción a la esposa de Noverre, antigua actriz que había representado en el Teatro Francés, como también a su hija” (Levinson, 1927: 32).

público (Abad, 2003). El actor David Garrick –quién lo apoda como “el Shakespeare de la danza” – ejerce una importante influencia en Noverre, no sólo en cuanto a su interpretación en la escena, sino también en su obra (Haskell, 1945). Su calidad interpretativa era reconocida en el sector por su capacidad de mostrar sentimientos y pensamientos de una forma muy precisa, con matices a través del cuerpo y no solo por la dicción textual. Unos principios corporales de admiración para los bailarines. “Garrick is a touchstone for the expressive ambitions of mime dancers all over Europe [...] is the modern incarnation of the great Roman actor” (Nye, 2011: 52).

En 1754 Garrick invita a Noverre a actuar en el Drury Lane Theater en un momento complejo política y económicamente por el estallido de la Guerra de los Siete Años. La obra representada, *Les fêtes chinoises*, no tuvo la acogida esperada: “Suscitó una manifestación patriótica que degeneró en riña sangrienta” (Levinson, 1927: 12), pero el contacto de ambos artistas trasciende en las teorías desarrolladas por Noverre. La dramaturgia teatral pudo haber sido tomada como modelo para estructurar los aspectos narrativos de sus obras, de hecho, la influencia que ejerce sobre su repertorio es decisiva: “Noverre’s repertoire shows a marked change after this date which would seem to confirm the extent to which this was a defining moment” (p: 90). Se encuentran así mismo raíces que conectan el *ballet d’action* de Noverre con las ideas dramatúrgicas del teatro de Molière³². Nye (2011) expone cómo ciertas raíces en la noción de “character” de sus obras, son perceptibles en su trabajo, pero resultan de todas formas un tanto distantes, porque uno trata el lenguaje oral del texto mientras, el otro, el lenguaje del cuerpo danzado.

También la *commedia dell’arte*, expandida a lo largo de toda Europa, es quizás el género que más ha influenciado al *ballet d’action*. La fórmula de sus personajes arquetípicos, cuya estructura dialógica se determina por la orientación de su carácter, ya que el rostro muestra el hieratismo de la máscara, será además influyente en artistas del siglo XX como Vsévolod Meyerhold, Jacques Copeau o Rudolf V. Laban (Lizarraga, 2014).

³² Molière se encargaba de la creación de temas y de la dirección de alguno de los ballets representados en la corte de Luis XIV, en los mismos momentos en los que Lully y Beauchamps trabajaban. “La danza de corte fue adoptando un carácter dramático ausente hasta esos momentos y el mimo fue ganando terreno en la composición general coreográfica” (Abad, 2008: 34). Molière abogaba por la unidad narrativa de los ballets, empleando los personajes de la *commedia dell’arte* italiana en el desarrollo de la *comédie ballet*.

El “comediante teatral” de este género era un profesional, a pesar de la espontaneidad de los números. Era un artesano que participaba en la fabricación de todos los elementos que integraban el espectáculo. Los actores se especializaban en uno de los roles, delimitados tanto por sus elementos externos, ropa y máscaras, como por sus atributos físicos y de personalidad. Moreira (2015: 17) atribuye a John Russel Brown su nacimiento al año 1545, coincidiendo con la firma de un contrato para una representación en la ciudad de Padua.

No todos los profesionales de la danza asumen la ligazón que podría existir entre ambos porque se asociaba que la “*commedia*” era un género menor teatral. “There does seem to have been a widespread perception that it was a genuine departure from existing theatrical conventions” (Nye, 2011: 63). Se caracteriza por la ausencia de un autor reconocido, con textos variables por el propio intérprete a partir de una sencilla estructura “according to their own talents, stage experience, and innovative tendencias” (Nye, 2011: 64). Supeditada en gran medida a la improvisación³³; la espontaneidad³⁴ y la capacidad de adaptación, como características esenciales. Los personajes se construyen a partir de la exageración de sus particularidades, sin buscar como en el *ballet d’action*, realismo. La estética mímica utilizada en ambos géneros: una orientada a la tragedia y otra a la comedia, era diametralmente opuesta, en cuanto al hecho de despertar en el espectador sensibilidades contrarias.

³³ De ahí que uno de los primeros términos que se utilizaron para referirse a este género de teatro sea la *Commedia all'improvviso* (Nye, 2011).

³⁴ La espontaneidad de su escena en cambio se restringía con la delimitación de los personajes que la protagonizaban, procedentes en gran medida del *zanni*: conocido como “el embrión de la *commedia dell’arte*” (Moreira, 2015: 22). Una figura que, salvo Arlequino y Pantalone, reconocidos en muchas de las comedias, reaparece en distintas entidades sociales, suponiendo un recurso utilizado prácticamente como comodín en cualquier argumento. En el siguiente párrafo, se concretizan la diversidad de acción y la estandarización de los personajes que integraban las comedias, desde el *zanni*:

The “first *zanni*” is the cunning schemer, the most well known of whom are “Brighella”, “Mezzetino”, and “Scapino”; the “second *zanni*” is the more slow-witted “Arlecchino”, “Truffaldino”, or “Francatrippa”. The character “Pulcinella” can fulfil the function of either first or second *zanni*. All of them are in general gluttonous cowards. Depending on their precise role in the play, they help or hinder the lovers, known by a host of names such as “Isabella” and “Lenadro”, “Celia” and “Valerio”, who struggle to overcome the opposition of a father figure such as “Pantalone” or the “Dottore”, or the attentions of a rival lover such the “Capitano” (Nye, 2011: 66).

Su importancia en el establecimiento y difusión de la *commedia dell’arte* del momento es representativa, hasta el punto de que, según Nye (2011) en el siglo XVII, el término que se otorgaba a dicho género era *commedia degli zanni*, al ser el centro de acción escénica; compartido con otro nombre, en referencia al gran uso de las máscaras en las intervenciones de gran parte de los personajes: *commedia delle maschere*.

Las acciones corporales, son parte del lenguaje utilizado por los intérpretes, más que los gestos propiamente faciales, que quedaban reducidos al rictus inmutable de las máscaras.

La *commedia dell'arte* presenta de manera más intuitiva que literaria, esa variedad de lenguajes, acentuado esto por el comportamiento físico y el uso de máscaras propias de cada arquetipo y su idioma, entendiendo por máscaras un lenguaje extremo de ficción y realidad (Moreira, 2015: 22).

En su estructura dramática se encuentran momentos de mayor intervención física y de exagerada comicidad, los *lazzi*, donde la coreografía es más evidente y que, además, se utilizaban para conectar escenas entre sí (Moreira, 2015).

Lo interesante de la *Commedia*, no era tanto la acción dramática contada, sino la interpretación del “actor”, como estrella ovacionadas por el público. Una cuestión que no se puede identificar con el *ballet d'action* a pesar de los esfuerzos de Noverre: “Performers do not seem to have had the kind of creative autonomy that Commedia actors had” (Nye, 2011: 65).

De todas formas, el género teatral italiano es también un referente posterior que trasciende lo exclusivamente pantomímico, para volverse coreografía danzada, y cuyos elementos característicos pueden apreciarse en obras coreográficas posteriores. Moreira (2015) conecta su influjo con el creador Marius Petipa, quien estrenará una pieza de tintes cómicos: *Les Millions d'Arléquin* con música de Ricardo Drigo. A raíz de esta obra estrenada en los mismos inicios del siglo XX, Georges Balanchine retoma el libreto original y reposiciona el ballet en 1965, con el título de *Harlequinade*, utilizando una técnica de fuerte arraigue en la danza clásica (Scholl, 1994). En la época de esplendor de *Les Ballets Russes de Diaghilev*, siguiendo esta misma temática, no se puede dejar de mencionar *Carnaval* de Michel Fokine, con música de Robert Schumann y escenografía de Léon Bakst; *Pulcinella* de Leónide Massine, con música de Igor Stravinsky y diseños de Pablo Picasso; y *Parade* (1917), en el cual el artista plástico tuvo una controvertida intromisión en la restricción articular del movimiento de los bailarines (Schijen, 2009). Por consiguiente, el planteamiento coreográfico de Leónide Massine, se ve coartado por unas estructuras que exceden la proporción física de los bailarines. Una provocación a la estética de la escena danzada, que es reproducida en cierta medida por la diversidad sonora de la partitura de Erik Satie y, cuyo argumento, de Jean Cocteau, se acercó a lo

“anti-narrativo”, aunque pretendiera ser la reivindicación de la actividad artística y social del individuo ambulante (Baigneres, 1965).

A parte del posible peso teatral de la pantomima italiana y los recursos del teatro de comedia de Moliere, entre las colaboraciones con compositores, mencionar su relación con Wolfgang Amadeus Mozart, del que se tiene constancia en *Le petits riens* (1760); y Christoph Willibald Gluck, más prolífico en obras dedicadas a la danza (Abad, 2003).

La relación entre Gluck y Noverre es significativa en cuanto a la orientación de sus preceptos, un tanto análogos entre sí, destinados en el caso del músico al terreno del canto lírico. Abad (2003) relaciona las reformas que Gluck impondrá en su concepto de ópera, con las que empiezan a gestarse en la danza en la misma época. “Gluck intentó a lo largo de su carrera la búsqueda de un continuum artístico en el que música y drama mantuvieran un difícil equilibrio, de modo que el resultado final no sacrificara la esencia dramática” (Abad, 2003: 49). Noverre y Gluck prescinden del artificio, por una forma de arte que exalte lo dramático en aquello que se cuenta en danza a través del movimiento. Estos preceptos también pretenden ser asumidos por Gasparo Angiolini —quien coreografía obras de Gluck, el ballet *Don Juan* y las escenas de danza de su ópera *Orfeo* y *Eurídice*—. Aunque es Noverre quien los desarrolla, fundamentando la estética dramática (Weckmann, 2007) en la presunción de reproducir el efecto plástico de la pintura —hacia una recuperación del ideal *ut pictura poesis*—. Angiolini, además, es muy inmersivo en los cánones clásicos de presentación, por la “limpieza” genérica de la escena al reproducir la clásica estructura cimentada en Aristóteles y por la que se organiza la estrategia narrativa del argumento. Una forma de presentar el drama, cercana al teatro hablado. Por el contrario, la falta de preservación de las tres unidades: de lugar, de tiempo y de acción, en Noverre —sí presentes en el coreógrafo italiano—, han sido motivo de reprobación para criticar la inclusión de escenas que no favorecían el clímax dramático e interferían en su conclusión (Weckmann, 2007). En la *Poética*, Aristóteles (2002) sugiere esa norma que prioriza la medida en la representación de la acción por la conservación de la unidad. Esta orientación formal es uno de los temas recurrentes a lo largo del texto.

A continuación, se reescribe un fragmento, en el que se diserta sobre la conveniencia de preservar una conciencia unitaria en lo relatado por el creador:

La unidad de la imitación resulta de la unidad de su objeto, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una sola acción, lo sea de una sola

y que ésta sea completa, y que las partes de las acciones estén de tal modo ensambladas entre sí, que, si se cambia de lugar o se suprime una de ellas, se altere y conmueva también el conjunto (Aristóteles, 2002: 53).

El hecho de otorgar prioridad a la acción, como motor para la buena consecución de la fábula trágica, no es un aspecto exclusivo del arte teatral clásico, pues la recuperación de modelos de otras etapas histórico-culturales es una práctica recurrente. Gordon Craig (1905) en su idea de composición escénica, la sitúa como matriz de las artes escénicas:

Todos los elementos de que se componen éstas: acción, que es el espíritu mismo de la actuación; palabras, que son el cuerpo del drama; línea y color, que son el corazón mismo de la escenografía; ritmo, que es la esencia misma de la danza (Craig, 1905: 83).

Craig, reconocido actor, director de escena y crítico teatral, trasciende por su sentido de la ambientación, su uso de la iluminación y los elementos móviles adjuntos al espacio. En su ideal entiende la composición como una obra íntegra y completa, cercana a una “obra de arte total”. En su afán de creación del entorno, Gordon Craig (1905) sitúa la acción en el foco dramático otorgando prioridad en el proceso de “nacimiento de lo teatral” al movimiento en sí, no al discurso narrativo. Sus especulaciones se sustentan tomando el pensamiento nietzscheano desarrollando en *El nacimiento de la tragedia*, sobre la preeminencia de lo dionisiaco –lo musical– frente lo apolíneo –lo literario– en la representación trágica. Apolo es la divinidad figurada, aquella que se ocupa de las cuestiones concretas, de caracteres medidos; frente a esta, Dioniso se eleva con la gracia delirante de la embriaguez. Isadora Duncan, cuyo trabajo de liberación corporal implica un retorno a una etapa “dorada” de la Grecia Clásica, encuentra en la fuerza creadora de Dioniso el impulso creador: “Para mí, Dionisos no es un dios griego que esté ya muerto, sino un dios eterno, potente, que, bajo diversos nombres y formas, inspira toda creación artística” (Duncan, 2008: 129). El “teatro del futuro” de Nietzsche es paralelo a la “danza del futuro” (Godínez, 2014) de los artistas de la *modern dance* o del nacimiento de la danza-teatro del Tanztheater, también porque la dicotomía del filósofo engloba a la danza por la intersección con el ritual mítico de sus divinidades.

En la evolución del arte está esta duplicidad, según Nietzsche (2004):

Estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte” (Nietzsche, 2004: 41).

No es un asunto baladí, que “cantando y bailando se exteriorice el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y hablar, y está en camino de ponerse a volar por los aires bailando” (Nietzsche, 2016: 48). El canto y la danza serán los recursos expresivos y comunicativos fundamentales para el ser humano primitivo, antes de la aparición de la palabra escrita. La repercusión del arte del movimiento al de la palabra transformada en la escena es tanto para Nietzsche (2016) como para Craig (1905) la condición *sine qua non* para su nacimiento. El bailarín es el canal para hacerlo emerger. Su cuerpo es un templo donde el arte germina y es de su acción danzada a partir de la que surge el teatro: “El padre del autor dramático fue el bailarín” (Craig, 1905: 84).

Por otro lado, este diálogo entre artistas –imprescindible en el caso de aspirar al ideal wagneriano– favorece la interacción entre las artes –a la cual se dedica un capítulo aparte en el epígrafe: “La interrelación artística en la creación”–, una correlación que ha sido objeto de amplios estudios, pero que no siempre han integrado a la danza como disciplina que comparta afinidades. El *ut pictura poesis* de Horacio³⁵ desarrollado en su *Epístola a los pisones*, podría transformarse en la presente investigación en otro tópico: el *ut danza poesis*. Si su original horaciano resulta una analogía que involucra a la pintura y a la literatura, la apropiación teórica que este ha admitido –lo que Lichtenstein, citado en Gabrieloni (2001), califica como “estética del préstamo”–, es asumida también por la danza. “Que las artes exploten toda posibilidad, extrayendo de donde se pueda, que intercambien cosas, siempre que el resultado sea nuevo, individual, diferente,

³⁵ En el tópico horaciano, se expone a la literatura y a la pintura equidistantes en sus planteamientos artísticos; quedan para Bozal (2004) desplazados de la teoría humanista del arte con la irrupción de los estudios de Lessing, por considerarlos antagónicos. “Propio de la poesía era la narración de las acciones y de los caracteres en el decurso de las acciones, propio de la pintura y la escultura la representación de los objetos y de las figuras” (Bozal, 2004: 30). Lessing retoma los conceptos de la espacialidad o la temporalidad de las artes para exponer como a través de sus distintos instrumentos, les ofrece la posibilidad de la autonomía artística, no dependientes entre sí, por ser lenguajes con “gramáticas” propias. La excesiva proyección del célebre tópico, unido a una interpretación que no se ha acercado a su realidad, (Albaladejo, 2016) ha provisto estudios con perspectivas imprecisas respecto a la analogía entre ambas artes. Más que idénticas, son afines en su estética.

sorprendente. Que la *poësis* sea *ut pictura*, pero que también sea *ut musica*, *ut rhetorica*, *ut scientia*” (Tatarkiewicz, 2001: 149-150). La estela que se ha difundido en el ámbito plástico y textual, cuya confluencia conceptual realmente había sido dispuesta tiempo antes por Simónides de Ceos –en el siglo V a. C.–, fue motivo de obsesión para posteriores estetas más cercanos al siglo actual³⁶.

Los signos naturales pictóricos, al presentar los múltiples componentes de una acción o de un escenario de forma simultánea a la mirada del receptor, son capaces de provocar en él un efecto mayor que los signos artificiales lingüísticos, los cuales someten dichos componentes al orden secuencial de una descripción (Gabrieloni, 2001: s.p.).

Pero, y si en lugar de reproducir el paradigma, algo desgastado por su universalidad y la desvirtuación de su significado primigenio, se incorporan las mismas premisas que Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988) difunden en su monografía a partir de la inversión conceptual de ambas unidades lingüísticas. “Se trataría [dicen] de invertir el viejo tema horaciano, paradigma de este género de símiles – *ut pictura poesis*– en su alternativa significativa *ut poesis pictura*” (García y Hernández, 1988: 12). Esta transposición terminológica toma su iniciativa de objetivar la obra plástica como “texto”, por tratarse de una fórmula comunicativa, indispensable en cualquier pretexto artístico.

Lo danzado, por el dinamismo de sus imágenes, abandonadas al movimiento, incide en la propia naturaleza interartística de su sino en consonancia con el lenguaje

³⁶ En el origen del tópico, existe un problema de interpretación en el que el original de Horacio no corresponde al posterior significado atribuido por Simónides de Ceos. Mario Praz (1979) señala como es éste quien, según Plutarco, hace que la pintura y la poesía se conozcan como artes de una misma naturaleza, compartiendo su entidad expresiva, pero no sus códigos. “La expresión *ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso” (Praz, 1979). Tatarkiewicz (2001) reduce la intención de Horacio a que el vínculo entre poesía y pintura se debe a las infinitas posibilidades de captación que en el proceso de recepción se tiene con las obras, ni siquiera recomienda “al poeta que emule al pintor” (p: 140). La teoría del *ut pictura poesis*, retomada por Lessing en el *Laocoonte*, como principios que trabajan en torno a los parámetros que determinan los límites entre las artes, tendrá una gran repercusión posterior. El Humanismo fue el espacio idóneo para la legitimación de una estética que favorecía el intercambio teórico entre poesía y pintura. Una “discusión” reiterada en el panorama artístico del Arte en general y que ha proporcionado investigaciones algo más recientes: *The Critic as Artist* (1891) de Oscar Wilde, *The New Laocoon* (1910) o *Towards a Newer Laocoon* (1940) de Clement Greenberg (Gabrieloni, 2001). En resumen, al convertirse la frase en tópico, la alteración de su sentido primigenio no supone una invasión del todo perjudicial para los posteriores estudios. La sinestesia (García y Hernández, 1988) entre la forma poética y la pictórica fue también aspecto elemental para formular teorías comparatistas.

musical, el pictórico o el literario. En cuanto a la simultaneidad en la creación de las acciones argumentales, se pierde su sincronía, pero no ocurre lo mismo en el proceso de recepción, donde sí se exige al espectador cierta adaptación al tiempo del intérprete. ¿Sería la implicación narrativa que la literatura mitológica tiene en la danza una aproximación al *ut poesis danza*? Es esta una cuestión que se formula abierta, sin pretensiones de categorizar el fenómeno hasta hacerlo tópico, por los riesgos que entraña la transposición de conceptos entre espacios de conocimiento diferentes. Aunque, las asociaciones que el término latino ha tenido a lo largo de las teorizaciones estéticas, pueden ser un modelo que tener en consideración. No resulta una invención permitir a otro arte dicho préstamo. Los estudios en los que la literatura y la música interaccionan también lo han utilizado³⁷. Si se sustituye la música en el lugar de la pintura, ¿por qué no hacerlo con la danza? La danza es un texto bailado y el narrar coreográfico un recurso literario.

Si en lugar de ser la música como se ha hecho en otros estudios, es la danza quien se inserta en la locución ahora invertida: *ut poesis danza*, el arte del movimiento equidista del de la palabra escrita. La siguiente cita, a pesar de referirse en su origen a la literatura y a la pintura, se adapta sin necesidad de anomalías excluyentes a su homólogo visual, móvil, narrativo e iconológico; ocupando la danza el lugar de la pintura. “Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes a la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar” (García y Hernández, 1988: 13).

La danza, además de ser un arte temporal, como la música, comparte también con la pintura el ser un arte espacial. La acción discurre sin interrupciones, en un lugar que no admite la reproducción exacta de su gesto, pero cuyo dinamismo permite transitar por las parcelas rítmicas del tiempo. El tiempo de la poesía, salvo su relatar dramatizado,

³⁷ Inés Ruiz (2008) lo propone como análogo a la locución latina, introduciendo en el lugar de la pintura a la música. El concepto ha sido utilizado en varias publicaciones: Bordas, Eric (2005): “Ut música poesis? Littérature et virtuosité”, en *Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle*, 128: 109-1028 doi:10.3917/rom.128.0109 (fecha del último acceso: 10 de julio de 2019). Mayer, Howard (1994): “‘Ut Música Poesis’: Music and Poetry in France in the late sixteenth century”, en *Early Music History*, 13: 1-63 <https://www.jstor.org/stable/853774> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2019). Capllonch, Begoña (2010): “Ut Música poesis, sobre la dimensión referencial de la poesía, a partir de l'exemple de l'obra de Francis Ponge”, en *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 1: 65-75 <https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/202207/270521> (fecha del último acceso: 10 de julio de 2019).

permite paralizar su intervalo sin que se pierda la posibilidad de gozo. La poesía, danza para el oído; la danza, poesía para los ojos.

Para Lessing, citado en Gabreloni (2001), “el fin de la poesía es representar acciones sucesivas en el tiempo, dominio ajeno a la pintura, que representa cuerpos visibles y coexistentes en el espacio” (s.p.). El de la danza puede diferir entre las concepciones coreográficas, según si se le asigna o no un argumento por relatar; pero lo que sí es común a su esencia, es la expresión de la sensibilidad humana en el fluir corporal de los cuerpos. Las intenciones comunicativas de Noverre, aún utilizado el mismo relato mitológico, no pueden ser las mismas que las de Martha Graham o Angelin Preljocaj. Pero todos hacen del lenguaje del movimiento corporal, un canal introspectivo que reverbera en el aura del espacio escénico y en el cual, los espectadores, intuyen los mensajes de su posible narrar o se dejan cautivar por de la plasticidad atlética de los bailarines.

El hechizo de la verdadera danza se asienta en el dominio del transcurso de una combinación de acciones sujetas a un tiempo concreto. Tiempo que, además era para Paul Valéry (Díaz, 2017) equidistante del cotidiano y ajeno a la rutina de lo corriente.

Si regresamos a las controversias entre Angiolini y Noverre, estas están determinadas por un problema de “base” en cuanto a las pautas sobre las que erigir un ballet. La integración de la música es otro de los conflictos entre ambos. El primero, por ser también compositor de sus piezas, se aferra a la posibilidad de que el cuerpo sea el nexo por el que danza y música se fusionen conservando su entidad independiente; el segundo, por otorgar a la partitura una preexistencia al movimiento, al limitar el hacer de la danza al fluir melódico (Weckmann, 2007).

En esta comunicación entre artistas, fundamental para la consecución óptima de cualquier espectáculo que inmiscuye a otras disciplinas, Noverre (2004) concede al poeta el peso de la organización de la acción, quien, al crear la forma en las pasiones encarnadas en personajes físicos, debe identificar –o al menos está en predisposición para ello– si las evoluciones melódicas o coreográficas responden a sus exigencias narrativas.

Puede, digo, advertir si su acción es interpretada con calor, si los cuadros son bastante llamativos; si la pantomima es real y si los caracteres de la danza

responden a los rasgos del pueblo y la nación que debe representar (Noverre, 2004: 149).

La fisonomía de los bailarines, moldeada por la técnica de los pasos y sus gestos, alimentados de las pasiones, deben expresar todo aquello contado en el argumento. Y aunque la presencia de la danza en la ópera no está debidamente justificada para Noverre (2004), por ser un relleno que interrumpe la acción, pero no la construye pues todavía está fuera del alcance de las mentes de estos tiempos, es posible concebir la posibilidad de una danza sin música. La certeza del maestro coreográfico de saber que el ballet debía apartarse de la ópera es una muestra más, de que pronto dejaría de ser un “accesorio visual” de este género musical:

Claramente se advierte que si la ópera ha de tender a la lógica del sentimiento humano, con su planteamiento y resolución normales, tendrá que desembarazarse de tantos *divertissements*, mientras que pronto habrá quien proclame que el ballet tiene también derecho a ser lógico en sus premisas y desarrollo y que, en rigor, no ha de ser sino un drama danzado, una pantomima lírica, valga la frase (Salazar, 1950: 146).

Si se utilizaran como entonces entre los actos operísticos, los bailarines tendrían que adoptar el alma del drama, no ser ejecutantes de pasos, y contribuir a la transmisión del poema. “Estos poemas, inspirados en el fondo mismo del drama, estarían escritos por el poeta, el músico sería el encargado de traducirlos con fidelidad y los bailarines los recitarían con el gesto, explicándolos con energía” (Noverre, 2004: 135). Pero bajo sus premisas dramáticas, a estas danzas les falta el ingenio suficiente para ser parte de la ilusión que se creaba en la escena. La música de danza debía supeditarse a las habilidades técnicas de cada bailarina solista, según su destreza: “El músico imita al maestro de ballets y se imagina que su arte lo eleva y le concede primacía sobre la danza” (Noverre, 2004: 150). Eran una exigencia de sus demandas del coreógrafo –maestro de ballets– y de los bailarines.

En la creación de sus numerosos ballets –la cifra asciende a 150–, toma como referente obras dramáticas de autores como Molière, Racine o Crébillone; además de temas mitológicos procedentes de los textos clásicos de las tragedias y otras obras literarias.

Las obras maestras de Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon, ¿no podrán servir de modelo a la danza en el género noble? ¿Y las obras de Molère, Reynard y otros autores célebres presentan cuadros de un género menos elevados? Veo a la gente que baila indignándose ante esta proposición; la oigo tildándome de insensato: ¡Poner en danza tragedias y comedias, qué locura! ¿Existen posibilidades para realizarlo? (Noverre, 2004: 108).

Noverre quiere mostrar –sin la utilización de una terminología tan técnica– que los textos poéticos pueden ser transferidos al lenguaje de la danza. Expone en sus *Cartas* (Noverre, 2004) cuáles deben ser los procesos para la transducción coreográfica de una tragedia: *Avaro*, de Molière. Así se refiere al texto en su constitución formal, en cuanto a cómo trabajar ese argumento desarrollado en palabras. Alude a la necesidad de concentrar las acciones del drama, de suprimir los diálogos que carezcan de acción y de identificar los conflictos para disponer sobre ellos el hilo narrativo. Los personajes deben ser retratados sin perder la verosimilitud –precepto aristotélico–, tomando modelos de la naturaleza. Esto es, porque en el proceso creativo de sus piezas, cede al poder de lo natural la tarea de reproducir el modelo más adecuado a repetir. La inmensidad de los matices encontrados en la naturaleza se extiende a la danza, y con ello, todas las gradaciones posibles en su pluralidad.

“*Copiar la Naturaleza* era la fórmula indiscutida, y en plena boga, que Noverre en la práctica y el pedantón Cahuzac en la teoría no se cansaban de proclamar” (Salazar, 1950: 155). Esta premisa de hacer de la Naturaleza el modelo, el patrón o el prototipo que inspire al coreógrafo ya la había formulado Aristóteles en el concepto de mimesis y será recuperado en el siglo XX por Isadora Duncan³⁸.

El uso de la palabra como parte del espectáculo de danza, para Noverre (2004) va en detrimento de la acción. Poder prescindir del texto, como apoyo para la narración del argumento, es una evidencia de la maestría en la composición y posterior ejecución de las secuencias coreográficas; de la posibilidad que el cuerpo tiene de contar.

³⁸ El movimiento de la Naturaleza, en concreto de las olas es lo que mimetiza Isadora Duncan en su cuerpo para ser vehículo de las *pasiones*. Un cuerpo en el que confluye además en el entramado cultural, en equilibrio armónico con el fluir del movimiento natural, no salvaje, no primitivo, sino el de la cultura clásica. No hay en su filosofía una condena al placer del cuerpo, al contrario, apela a su disfrute, porque el desnudo es parte de su estatus estilístico y permite con su danza, traspasar lo material para acceder al plano interior simbólico: “las vibraciones del alma” (Sánchez en Duncan, 2008: 18).

Cuando los bailarines animados por el sentimiento se transformen bajo mil aspectos diferentes con los distintos rasgos de las pasiones; cuando sean Proteos y su fisonomía y miradas reflejen todos los movimientos de su alma; cuando sus brazos se aparten de la estrecha senda que la escuela los ha prescrito y, recorriendo con tanta gracia como verdad en espacio más amplio, describan por medio de posiciones exactas los sucesivos movimientos de las pasiones, en fin, cuando asocien a su arte la inteligencia y el genio, entonces los bailarines distinguirán, los recitados se tornarán inútiles (Noverre, 2004: 129).

Aunque, si recuperamos las críticas de Angiolini a los libretos de Noverre, no habría tal renuncia al texto. En los programas de mano se aportaba la información necesaria para la comprensión del drama danzado. También respeta la exclusión de actores que recitasen ningún tipo de texto sobre la escena, porque la danza “encierra todo lo necesario para un hermoso idioma y no es suficiente conocer el alfabeto” (Noverre, 2004: 80). Se preocupa también por expresar, a partir de una “perfección” técnica previa a la consecución de la “acción”, tan solo construida por personajes argumentalmente justificados en la escena, incluso los que ejercían una labor más accesorio, de figuración. Para proveer a la danza de las licencias comunicativas que reflejen el argumento narrado, apoya la búsqueda de la diferencia entre los intérpretes. Esto no es más que un rechazo a la homogeneidad del cuerpo de baile –cuyo estilo será idéntico y no alberga espacio para la individualidad en el siglo XIX, la era del ballet clásico–. “Todos deben llegar al mismo punto, pero por rutas opuestas, concurriendo unánimemente y de concierto a pintar, por medio de la verdad de sus gestos y de su imitación, la acción que el compositor se ha esmerado en trazarles” (Noverre, 2004: 85). Un gesto móvil, que prescinde del uso de máscaras para contribuir al desarrollo de la pantomima, y que aspira como fin último a hacer que el espectador se conmueva. El desarrollo de la emotividad en sus distintas formas.

Sus obras, estrenadas entre París, Lyon, Stuttgart, Viena o Londres, reflejan el estar errante de un coreógrafo que se sintió desplazado y que no encontró lugar en el que culminar su trabajo. No de forma casual, Levinson (1927) considera el “hogar” en el que trabaja Noverre como la “Meca de los bailarines” (p: 14)

A continuación, se recogen algunas de las obras, ordenadas cronológicamente: *Les Fêtes chinoises* y *La Fontaine de jouvence* en 1754, *La Mort d'Ajax* en 1758, *Alceste*

1761, *La Mort d'Hercule* y *Psyché et l'Amour* en 1762, *Jason et Médée* en 1763, *Diane et Endymion* 1770, *Le Jugement de Pâris* en 1771, *Agamemnon vengé*, *Iphigénie en Tauride* y *Thésée* en 1772, *Acis et Galathée* en 1773, *Renaud et Armide* en 1775, *Les Caprices de Galatée* en 1776, *Le Petit Riens* en 1778, *La Fête du Sérail* en 1788 o *La Vittoria* en 1794.

Tras la enumeración de estos títulos, se puede observar como la influencia de la mitología es notoria. En la relación interdisciplinar que Noverre hace en la composición de sus ballets, no admite interpretaciones libres de los mitos. Su traducción es sincera con el texto de origen, acercando el proceso a una reproducción, a una réplica, y censurando a quien así sí los ha concebido. Un suceso que relata Noverre en sus *Cartas*, omitiendo el nombre del coreógrafo de *Diane et Endymion* –compositor de coreografías para Noverre– por un problema de verosimilitud³⁹. Más allá de resultar una anécdota que muestra el genio y el ego del maestro, presenta el respeto fiel y estricto hacia el modelo literario tomado como referente, aun con la transferencia de código que está implícito.

La escritura de sus *Cartas* proveerá a la danza de los preceptos que debe cuidar el creador de coreografías y del funcionamiento de todos aquellos que intervienen en los elementos intrínsecos al ballet. Se definen como “un libelo, un programa de acción, un manual y el esbozo de una estética [...] la obra más viril que haya sido escrita, jamás sobre esta materia” (Levinson, 1927: 7).

¿Sería demasiado audaz comparar esta obra con lo que la *Poética* de Aristóteles supone para la literatura o para el teatro? La fórmula de la tragedia se proyecta en sus verbas y tan solo se conserva un esbozo, una mención de lo que implicaría la comedia. Noverre compone un “tratado” en el que se desarrollan todos los entresijos que la danza debía tener presente como espectáculo teatral. Voltaire –que mantuvo correspondencia con Noverre⁴⁰ y llegó a poseer un volumen de las cartas–, ensalza su originalidad en la

³⁹ En *Anexo 2* se recoge el fragmento en el que Noverre critica la representación.

⁴⁰ La primera carta se fecha a 11 de octubre de 1763, en la segunda se proclama como principal admirador y en la tercera, fechada ocho años más tarde, Voltaire le agradece su confianza, al haberle enviado los programas de sus ballets (Levinson, 1927). El contacto de Voltaire a la danza no se limita a una admiración irracional hacia un fetiche inalcanzable que prodiga ideas “asombrosas” sobre un arte, la danza, estimado por la filosofía. “Existe una comunidad de tendencias entre el bailarín y el clan de los filósofos” (Levinson, 1927: 40). Voltaire de hecho, colabora como libretista frecuente de las obras de Rameau: en 1745 ambos estrenan *La princesa de Navarre*:

expresión de una estética para la que no había profesionales preparados. Además de aportar su visión para el resto de las artes. Las *Cartas* podrían ser el espejo de una “poética de la danza”, que no se ha llegado a legitimar y que ha tenido sus detractores. Angiolini además de considerar a Noverre un “imitador” de las ideas de su maestro –“una burda copia”–, también critica su “poética” de la danza y censura sus libretos, porque “lleen las lagunas del espectáculo” (Levinson, 1927: 52) por ser una mera narración argumental⁴¹. “Noverre wanted freedom—freedom to invent and freedom to display sensibilities. For him Angiolini symbolised narrow-minded dogmatism and a stubborn adherence to principles; in his view Angiolini missed the essence of the new art: true copying of nature” (Weckmann, 2007: 60).

Las disputas coreográficas son para Levinson (1927: 36) un tema cíclico entre los creadores de la época, recurrente dualismo fundado entre dos conceptos antagónicos, que serán abordados desde distintas perspectivas: danza-gesto, movimiento-acción, forma abstracta-expresión pura. Son controversias que marcan los distintos periodos de la historia de la danza, así como las discusiones internas de cada época.

Mientras que Rousseau se queja de que la danza viene a interrumpir la acción en el momento en que el interés está en su punto culminante, Saint-Mars proclama en sus *Idées sur Opéra*, la superioridad de la pantomima, que se dirige al corazón, sobre la danza que no habla sino a los ojos (Levinson, 1927: 36).

En cuanto a esas equivalencias en las *Cartas* respecto a la *Poética* de Aristóteles exponer como Noverre en su “Carta 3” realiza una relación entre el *ballet d’action* y la tragedia. Un elemento fundamental para el contexto que nos ocupa, cuando es Medea un relato que tiene como versión literaria una tragedia clásica eurípidea.

La preeminencia de las pasiones, presente en la fórmula de Noverre, es una reminiscencia de la tragedia, un género que no deja de estar conectado con la forma de narrar de la danza. La evolución del drama dota a los personajes –arquetipos míticos– el peso de la acción –dividida en cuadros y escenas–. En la exteriorización de las emociones,

Burlonamente, se queja éste [Voltaire] de las locuras de Rameau, que le obligaba a meter en cuatro versos lo que él había escrito en ocho y, al contrario; pero ello no prueba sino el cuidado que Rameau ponía en sus empeños (Salazar, 1950: 145).

De una forma transversal, la figura de Voltaire también es de interés para los coreógrafos, sus textos se toman como referentes para componer piezas como *Semramis* de Angiolini (1765) o *Andromico e Ramira* –ballet parte de la ópera *Egilina*– de Beretti (1793) (Nye, 2011).

⁴¹ En el capítulo dedicado al “libreto”, se profundiza más en su sistema estructural y en sus contenidos.

Noverre (2004) apela a la razón como el ingenio que domina la exhibición técnica de los movimientos del intérprete. Debe estar conceptualizado y estructurado, pero ¿estaba buscando Noverre en el siglo XVIII trasladar ya una intención? ¿Qué sentido albergaban para él los mitos –a los que tanto recurre–, el centrarse en la constitución de un rito mitológico, con todos los significados simbólicos que encierra? Su aportación está en el hecho de “contar” un relato para que aquello que dice el cuerpo a través del uso de la pantomima pueda considerarse algo más que la ejecución de unos pasos. Si pretende una expresividad en la danza, ello implica permitir al cuerpo trascender la técnica. Una aspiración “moderna” para una época en la que todavía no hay un desarrollo físico como el que se consolida entre los siglos XIX y XX.

Se imagina que todo consiste en la acción de las piernas, en saltos elevados, y que se ha cumplido la idea que las personas de buen gusto se forman de la que es un ballet, cuando se recarga de ejecutantes que no ejecutan nada, que se entremezclan, que se entrechocan, que no ofrecen otra cosa que cuadros fríos y confusos, dibujados sin gusto, agrupados sin gracia, privados de toda armonía y de esa expresión, hija del sentimiento, la única que se puede embellecer al arte infundiéndole vida (Noverre, 2004: 83-84).

Aunque sus reformas no tendrán gran éxito en su tiempo, sí son importantes como influencia para otros creadores. *La fille mal gardée* de Jean Dauberval, estrenada días antes de la Revolución Francesa, en julio 1789, es muestra de ello. Un ballet, que, en tono burlesco, refleja la situación social a través de unos personajes comunes, y una escena cotidiana. La versión que llega a la actualidad data de 1960, y se le debe a Ashton.

El semifracaso de Noverre y de la Sallé⁴², reformadores llegados demasiado pronto a un siglo de grandes éxitos, tuvo una feliz consecuencia. Las capitales extranjeras les acoge, les animan y hacen fructificar sus ideas. Luego las necesidades de dinero les obligan a viajar [...] Las fronteras del ballet se ensanchan [...] Ya no se sabe exactamente de dónde viene el estilo; pero un elemento del mismo se independiza y revela: los italianos muestran visible predilección por el vigor y la acrobacia (Reyna, 1965: 69).

⁴² Puvingé bailarina formada con Marie Sallé, interpretará el *Pigmalion* con música de Jean-Philippe Rameau, con el traje tradicional, en un rechazo a las novedades de Sallé, al introducir el traje de inspiración griega. Una pequeña rebelión a sus ideas estéticas, pero igualmente significativa.

1.2. *La pantomima como recurso narrativo*

Las razones del éxito de la pantomima fueron la insuficiencia acústica de los anfiteatros colosales, la presencia de un público políglota en la época del Imperio [el romano] que no comprendía el diálogo latino, el deseo de los emperadores de acallar el grito de libertad de las tragedias y, sobre todo, la fama que alcanzaron sus intérpretes (Alemany, 2009: 41).

En la novela *El sobrino de Rameau* de Denis Diderot, se hace una descripción de la intervención pantomímica propia de la tradición romana, un ejemplo que supone además una muestra de cómo incursiona la danza en la literatura.

Lo gracioso es que, mientras yo pronunciaba ese discurso, él interpreta la pantomima. Se había prosternado; había aplastado el rostro contra el suelo; parecía sostener entre sus manos la punta de una zapatilla; lloraba, sollozaba diciendo: “Sí, reina mía, sí, os prometo, no volveré a tener sentido común en la vida, en la vida”. Luego, levantándose bruscamente, añadió con tono serio y reflexivo (Diderot, 2005: 84).

Las palabras son el engranaje que poco a poco va perfilando la figura del bailarín-actor y el discurso, danza en la mente de quien hace el acto de la lectura.

Los modelos pantomímicos de la Antigüedad Clásica, en especial de aquellos números mímicos de Roma, han supuesto el antecedente más próximo según Nye (2011), para las formas del ballet posterior. La pantomima teatral no deja de ser un retazo de aquella imitación que el ser humano primitivo reproducía de los movimientos de los animales. Las danzas de caza son un ejemplo claro de ello: la presa se convierte en el “alter ego” totémico que asimilar corporalmente. El resultado es una danza con marcada intención ritual y un cierto simbolismo mágico (Bonilla, 1964). “Si imitamos un animal, si tomamos su aspecto y emitimos sonidos como los suyos, lo podemos perseguir más de cerca, la presa cae más fácilmente en nuestras manos” (Fischer, 2001: 44). La imitación otorga en este sentido cierto poder al ser humano, pues en su adopción de elementos de la naturaleza compone los signos básicos que facilitarán su supervivencia moral y vital. En este sentido, la proyección de hábitos ceremoniales antiguos vinculados a este tipo de culto solemne, tan arraigados entre las costumbres sociales de su época, afectan a la forma de evolución de la muestra cultural de etapas posteriores. Las particularidades de su

procedimiento pueden quedar obsoletas porque los cambios socioculturales son irrefrenables y la percepción de todo aquello que interviene o afecta a lo real, cambia con el tiempo. Pero existen ciertos rasgos simbólicos universales, que se conservan vírgenes por su atemporalidad. “La imagen poética retoma muchas veces mitos que se encuentran en el acervo de la memoria cultural, oriundos de distintos tiempos y diferentes regiones, e instaura, con ellos, los rituales del Arte” (Bulhões, 2004: 66). También por la existencia de un sentimiento de nostalgia hacia el pasado, que intenta reproducir lo que se veneraba, si no censurarlo para crear modelos antagónicos.

El uso de la “imitación”⁴³ de una forma de movimiento cercano a elementos miméticos extraídos de la realidad, es producto del registro documental en un periodo en el que el medio era la “acción viviente” del ser ritualizado. La acción que se copia de esos modelos objetivos es una derivación del desplazamiento corporal cotidiano. Su adaptación a forma artística es fruto de una idealización de la actividad común, interferencia de las prácticas ancestrales, e implementada en la sociedad como forma expresiva. Eco primero del salvajismo animal del hombre, posterior reverberación ardiente de su domesticación cognitiva.

El primer organizador que sincronizó el proceso de trabajo mediante un canto rítmico y aumentó con ello la fuerza colectiva del hombre fue un profeta del arte. El primer cazador que se disfrazó de animal y mediante esta identificación con su presa aumentó el rendimiento de la caza, el primer hombre paleolítico que marcó una herramienta con una muesca o un ornamento especiales, el primer jefe que extendió una piel de animal sobre la roca o el tronco de un árbol para atraer animales de la misma especie: éstos fueron los antecesores del arte (Fischer, 2001: 51)

⁴³ La imitación no deja de ser ese concepto, que tantas veces ha sido cuestionado y abarcado, sobre todo desde esa perspectiva aristotélica, que la emplea como herramienta de adquisición de conocimiento, por ser, dice Aristóteles (2002: 37) “connatural al hombre”. “Con las palabras, con los colores, con los sonidos y con el cuerpo se hacen imitaciones” (López en Aristóteles, 2002: 9). La danza en un principio era considerada mimesis de una realidad, así se entreve en su *Poética* cuando el ritmo es transformado en este proceso de imitación en movimiento. Se trataba de un modelo artístico que todavía estaba en la retaguardia de su evolución; pero que, cuando Jean-Geroges Noverre registra en sus *Cartas* el prototipo del *ballet d’action*, apela al recurso de situar a todas las artes en la misma altura cultural: poesía, pintura y danza como productos de imitación. El hecho de que la mimesis como imitación construya los prototipos sobre los que la danza Noverre (2004) se ampara, aporta a sus formas cierta “disparidad”. Se evita la homogeneidad de caracteres, por una expresión del alma en la que cada personaje se construye a partir de la búsqueda de la belleza corporal. ¿Acaso es uniforme la naturaleza en sus producciones? (Noverre, 2004: 177), se pregunta el maestro. No, una respuesta contundente y clara, como tampoco lo es el arte.

La ordinaria gestualidad de sus manifestaciones danzadas se imprime en el cuerpo –como totalidad expresiva– para ser la “farsa” de accesoria dicción que lega a la articulación esquelética la voz de su “palabra imaginada”. Pues no es la emisión de la voz lo que prima sino aquella voz del fluir corporal en la construcción mímica de un lenguaje que se aproxima a lo pantomímico.

Luis Bonilla (1964) determina que con el surgimiento de las pantomimas danzables en la cultura greco-romana –en las que se recurre a los mitos como fuente argumental–, la danza empieza a despuntar como arte: “constituyó el triunfo de la danza intelectualizada como espectáculo de contenido psicológico y expresión artística” (Bonilla, 1964: 97). Se trataba de una danza pantomímica cuyos intérpretes asimilaban todos los estados dramáticos de mitos, como el de Psiquis, Ariadna, Orfeo o Teseo. Bonilla (1964: 97) define este tipo de danza por su “lenguaje narrativo”, dependiente del fluir musical; de tal modo que la evolución sonora de la melodía concuerda armónicamente con los movimientos miméticos. El manejo de la interpretación era ya un aspecto fundamental del artista que practicaba danza, cuyo saber debía ser diestro en las pasiones humanas y conocedor de los relatos mitológicos.

Tal era el valor expresivo de las pantomimas, que suele referirse como ejemplo una anécdota de Luciano de Samosata del tiempo de Nerón, según la cual el cínico Demetrio⁴⁴ exclamó al final de la representación: “¡Es como si las manos fueran lenguas!” (Bonilla, 1964: 98).

En su origen romano, la pantomima constituía una representación en solitario, en ocasiones con la participación de un único actor o con intervención de música y coro. La actuación del coro⁴⁵ consistía en la narración de los sucesos argumentales cantados, los actores encarnaban más de un mismo personaje⁴⁶ y se utilizaban con frecuencia máscaras (Nye, 2011). El espectáculo escénico que incluía la expresión pantomímica en Roma era

⁴⁴ Demetrio –filósofo del Renacimiento y contemporáneo de Séneca–, se refería a una representación del mito de Ares y Afrodita, de su relación amorosa (Bonilla, 1964).

⁴⁵ El coro de la tragedia será recuperado por la ópera, aunque con orientaciones distintas por ser un género que no surgirá hasta el siglo XVII. Nietzsche (2016) en su ensayo *El drama musical griego*, lo proclama sin disimulo como si se tratase de una deformación de sus signos: “carente de la fuerza inconsciente de una pulsión natural, y formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado como si fuera un homunculus producido artificialmente, como el malvado trasgo de nuestra moderna evolución musical” (Nietzsche, 2016: 192).

⁴⁶ Esta es la principal diferencia respecto al *ballet d'action*, en el que con frecuencia sí muestran intervenciones numerosas –coincidiendo con las representaciones mímicas de Grecia–. Los “solos” son algo más anecdóticos, aunque presentes cuando el bailarín solista se desliga del grupo para hacer una intervención protagonista.

la tragedia. Su danza incluía máscaras totémicas: boca cerrada para los danzantes y abierta, para los actores; así la gestualidad estaba reservada y limitada a las extremidades. Salazar (1950) nos habla del mimo Nomius “cuyos pies, se dice, iban demasiado de prisa y sus manos demasiado despacio” (p: 50). El rostro oculto obliga al cuerpo a aferrarse a las posibilidades de cualquier tipo de movimiento en un límite que parece cuestionar incluso la danza pantomímica, en esta descripción: “La cabeza se movía todavía rítmicamente; cuando era necesario se daban saltos o contorsiones del cuerpo, muchas veces demasiado alusivas; otras, se acercaban más a la danza acrobática que a lo propio de la pantomima expresiva (Salazar, 1950: 50)”. Una danza más frenética destinada a reemplazar la gestualidad del rostro, ante las exigencias del desarrollo dramático de la acción.

Las interferencias entre el *ballet d'action* y la pantomima que imperó en Roma resultan una correspondencia amparada por gran parte de la crítica. Antes de exponer las afinidades entre ambos medios escénicos, advertir que alrededor del vocablo francés “ballet d'action” se han asignado una variedad de calificativos según la región geográfica, que lo relacionan con la pantomima o la tragedia: “pantomime ballet”, “ballo pantomimo”, “tragic-ballet”, “drama-ballet-pantomime” o “tragedy in pantomime”, pero la fórmula más extendida en la historiografía y la crítica de danza es “ballet d'action” (Nye, 2011).

Jean-Baptiste Dubos, no rehusa dicha analogía en su seminario *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, recogido en el volumen *La Danse Ancienne et Moderne ou Traité historique de la danse* (1754), de Louis de Cahusac. Su argumento se centra en cuestionar las traducciones e interpretaciones que se han hecho de los términos utilizados en la Antigüedad Clásica para referirse a este tipo de espectáculos: *orchesis* y *mime* en Grecia, o *saltatio* y *pantomime* en Roma. Es decir, bajo sus premisas no se podía afirmar que la pantomima de la Antigüedad Clásica, fuera más que mímica porque involucraba aspectos artísticos que trascendían el lenguaje gestual (Nye, 2011). En este volumen teórico, publicado en 1754, también se abarca la trascendencia de la pantomima romana sobre la actuación de los bailarines franceses en forma de *ballet-pantomima*. El lenguaje empleado para ello desprestigiaba a la danza francesa ante las formas mímicas de la Antigüedad romana por el exceso de “perfección” de sus intérpretes, transmisores de un “cuerpo sin alma” (Levinson, 1927: 38). En este tipo de declaraciones, en las que se polemiza sobre el virtuosismo de la ejecución coreográfica en épocas previas al

esplendor de la técnica del ballet clásico, hay que considerar que no se alcanzaba la “posesión” de un cuerpo escultórico, atlético y elástico. La interferencia expresiva revelada entre la vibración de lo emocional, del movimiento gestual mímico y de la ejecución de pasos estilizados, no está todavía integrada de tal forma que ampare la interacción armónica de los aspectos que hacen del cuerpo que danza una unidad.

Las críticas a la pertenencia a formas mímicas “ajenas” al lenguaje de la danza, supusieron reproches que no aprobaban los préstamos entre lenguajes, cuando los recursos se intercambian con cierta facilidad. “For choreographers of the ballet d’action, mime was not a last resort, but an expressive, dignified, autonomous artistic medium” (Nye, 2011: 71).

Para Dubos, citado en Nye (2011), sí hay señales suficientes como para equiparar o comparar la pantomima con la danza del siglo XVIII, al recurrir a paradigmas iconológicos en los que la presentación del cuerpo danzado tiene una sólida representación: “in the images of dance on ancient pottery, in Homer's description of Achille's shield, in the *Images* of Philostratus” (Nye, 2011: 46). En cuyos casos, se trata de una figuración coreográfica que toma como centro la parte superior del cuerpo —esto es desde el torso a la zona del vértice craneal—, pasando a ser la parte dominante de la tragedia dramática y omitiendo las posibles implicaciones del resto de la estructura fisiológica. En cambio, como toda postura erigida sobre premisas que teorizan la práctica, pero que no permiten una incursión analítica en el propio material audiovisual que lo documenta, también están quienes critican dicha posición, en la que Noverre tiene una postura clasicista.

Louis de Cahusac (Levinson, 1927), como respuesta a una de las disertaciones de Diderot en *Entretiens sur le Fils Naturel*, compara ambas con la oratoria declamada del canto: “La danza es a la pantomima lo que la poesía a la prosa, o más bien, lo que el canto es a la declamación natural. Es una pantomima acompañada” (Levinson, 1927: 39). Su cualidad rítmica conecta ambos géneros especializados en el movimiento, cuyos patrones están regidos por diferente canon, pero sus herramientas adoptan a ser parejas en esencia.

Johann Schink, citado en Nye (2011) desacredita a Noverre por querer recuperar en su *ballet d’action* la estética de la pantomima romana, al sentir una equivalencia productiva en la confluencia de los siguientes aspectos: los preceptos de la *Poética* de Aristóteles, la danza pantomímica de la Antigüedad y la interacción con las ramas del

arte, para hacer del “drama” parte de la entidad danzada del ballet. La cuestión es que, en la perspectiva de este dramaturgo y libretista, Schink, no es posible equiparar el *ballet d’action* con la pantomima romana. Los argumentos que lo justifican son semejantes a los que tomaba Angiolini para criticar la actividad de Noverre, un debate que protagoniza la década de 1770 en la esfera italiana del arte, que ya se ha mencionado en otras reflexiones anteriores y que proporciona la siguiente controversia: las interferencias existentes entre la razón y la emoción dentro del espectáculo. El *ballet-pantomima* de estos tiempos peca de una falta de equilibrio: “they were conceived as more rational than a dumb show, and more emotional than the gesturing of physical oratory” (Nye, 2011: 49). Levinson (Noverre, 1927) expone como en la ejecución el gesto, no convencional, la intervención de la pasión emotiva prima en la construcción de la acción.

En la obra de Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, el argumento pretende integrar ambos elementos para reforzar su representación danzada, bajo un principio que repercute en gran parte de los profesionales⁴⁷: la necesidad de narración. Noverre da voz a la danza, ignorada por la Antigüedad aun siendo parte imprescindible del drama griego. “Se enorgullece de haber reemplazado por una gesticulación natural la quironomía innoble’ de los romanos” (Levinson, 1927: 48). Esas críticas que se enfrentan a la supuesta recuperación de la pantomima romana en la coreografía de Noverre, parecen estar sobre una balanza desequilibrada, si atendemos a la cita anterior, tomada del prólogo de la edición española de sus *Cartas sobre la danza y los ballets* –“Vida y obra de Noverre” de Andrés Levinson–. Pantomima existe, pero ¿es una copia del modelo romano? ¿o es la propuesta de Noverre una apelación al gesto pantomímico estilizado, bajo una visión de la danza “modernizada”? “El gesto extrae su esencia de la pasión que debe representar: es un dardo que parte del alma, que debe provocar rápido efecto y dar en el blanco cuando es impulsado por el sentimiento” (Noverre, 2004: 201). En *Muerte de Agamenón* o en *Eutimia y Éucaris*, donde la elocución de las verbas pasa a ser transferida a una acción dominada por la danza, disocia a la pantomima del drama, en el sentido de transferir a cada elemento estructural la unión tripartita de drama, ballet y pantomima.

⁴⁷ Se trata de una obra en la que, a través del mecanismo de pregunta y respuesta, dos interlocutores: Diderot y Dorval, dialogan sobre el devenir de la danza en un contexto en el que todavía carecía de independencia y de delimitación entre géneros y disciplinas, no estaban estandarizadas. Los límites entre qué es danza y qué es pantomima estaban difusos para Dorval; del mismo modo, Diderot alude de forma despectiva a la danza que se mide como arte imitativo (Levinson, 1927).

La danza es el arte de los pasos, de los movimientos graciosos y de las bellas actitudes. El ballet, del cual la danza es ornamento, consiste en el arte de dibujar figuras. La pantomima es el arte de expresar las emociones por medio de gestos (Levinson, 1927: 50).

Su espectáculo fusiona los tres aspectos como *ballet-pantomima-drama*, haciendo una clara distinción entre su “danza de ejecución”, mecánica y fruto de la técnica, fundada en las sucesiones coreográficas y la “danza pantomímica o de acción”, con una gran carga expresiva (Levinson, 1927). La acción, es la pantomima porque en ella interviene el desarrollo de la narrativa, a través de la completa fisonomía corporal, aunque en Noverre (2004) se ejerce especial significación a los movimientos de los brazos, descriptivos y transmisores de los afectos del alma.

En esta balanza pendular entre conceptos “antagónicos”: emoción y razón, seguir una actitud “logocéntrica” permite confluir ambos hacia una misma dirección, al apelar al significado de los movimientos corporales. El que la danza no sea concebida una actividad mental, debido a la fuerte presencia física del cuerpo, no excluye la intervención del *logos* en el propio proceso de hacer del movimiento acción danzada.

The genre was rational by virtue of being at some level a fairly direct translation into mime of a written text, and it was at the same time emotional by virtue of the performer's ability to act out convincingly a wide range of powerfully moving human passions (Nye, 2011: 50).

El lenguaje danzado que construye una gramática, en el que la razón, en forma de discurso narrativo, y la emoción, se entrecruzan, precisan estudiarse desde la semiótica, cuando entendemos la coreografía como signos que contienen focos de significado. La pertenencia a cualquier tipo de manifestación conceptual razonada no es algo reciente. “There is a conscious on the part of choreographers to appeal to the mind as well as the senses in order to distinguish their work from much more exclusively visual genres” (Nye, 2011: 50). Alejados Noverre y Angiolini de polémicas, ambos son consecuentes en la conveniencia de que, la danza escénica, más allá de lo visual, en sus justificaciones de las cargas significativas, discursivas y de erudición físico emocional de los cuerpos, tiene que estar respaldada con algún tipo de pretexto teórico. Desde una perspectiva filosófica, los argumentos de San Agustín, en cuanto al devenir de la pantomima romana secundan su vinculación a teorías semióticas que, según Nye (2011), empiezan un desarrollo

incipiente en la Antigüedad. Durante los últimos años de vida de este género escénico, él mismo empezó a concebirlo como una apelación tanto a los sentidos como a la mente racional. En *El Orden* de San Agustín de Hipona⁴⁸ –*De Ordine*–, se trata el movimiento corporal como algo racional, “they [los bailarines] also speak to the mind” (Nye, 2011: 49). Los signos gestuales llegan a reemplazar a la palabra, en los diálogos de San Agustín en torno al lenguaje (Rincón, 1992), porque en la acción corporal también hay un “repertorio” significativo de movimientos comprensibles que inciden en el habla. “Los gestos reflejan la psicología, el estado espiritual de quien los realiza” (Rincón, 1992: 81). Las acciones del mimo son proyecciones de signos, que aluden a una palabra imaginada en el espectador, producto de una significación codificada por una convención sociocultural. “More than a somatic art, it is an art of the physical which explores the physical world related to the body as well as the body itself” (Nye, 2011: 102).

La pantomima exige una interpretación racional de esos signos, que designan cosas más o menos concretas configurando un código a su vez. De hecho, para el dramaturgo Colley Cibber (Nye, 2011) el movimiento que no contiene significado tampoco tiene sentido artístico, introduciendo la condición *sine qua non* de su obligada presencia para que la obra representada en la escena se ampare por unos criterios artísticos.

El *ballet d'action*, aun siendo una danza distinta a la coreografía de la pantomima romana, adopta como un mantra esta necesidad artística del hacer narrativo y discursivo que tanta importancia resulta para quienes juzgan la pantomima romana. Frente a esta, hay que diferenciar aquella forma de movimiento que se aproxima más a la danza que a lo teatral.

El término de *ballet-pantomima* es aquel que impera en el siglo XIX para referirse a ese *ballet d'action* (1760) de Noverre o *danza en acción* (1754) de Louis de Cahusac (Alemany, 2009). Una forma de expresión mímica que empieza a surgir en el siglo XVII en Francia, en las “comédies-ballets” de Molière o las “opéra-ballet” de Lully, como

⁴⁸ Las aportaciones de San Agustín a la teogonía cristiana parecen incompatibles con una teoría que “reforma” la condición del lenguaje, y el estudio de los parámetros comunicativos, que Ferdinand de Saussure o Roland Barthes estandarizarán posteriormente, con el nacimiento de la semiótica. Aunque, si nos adentramos en trabajos y en su profesión de maestro de gramática y retórica, se despejan las posibles dudas que esto pudiese ocasionar. Alfonso Rincón (1992: 25) lo califica como “el hombre de la palabra”, aún sin dedicarse a la lingüística, por sus aportaciones en torno al estudio de los signos comunicativos (Rincón, 1992).

espectáculo asociado a la corte (Nye, 2011); aunque no será hasta el siglo XVIII según Vallejos (2014) cuando se extienda como forma teatral. Ya se han tratado las implicaciones que tuvo en el desarrollo de la danza cortesana en el anterior epígrafe, por tanto, tan solo señalar, que toma sus componentes de la *belle danse*, término que también adquieren las formas antes mencionadas. Además, reseñar que, en el momento álgido en el que la pantomima se inserta dentro de un espectáculo tildado como “ballet” la incursión de una estructura argumental se agudiza. Lo narrativo como parte del lenguaje coreográfico se hace más evidente, así como las problemáticas dramáticas originadas de las derivas del narrar. Las cualidades del contar en la danza escénica –registrados por Cahusac en su citado volumen– llegaron a reemplazar los complementos meramente espectaculares por ingredientes narrativos que convergen dentro del canon aristotélico: exposición del conflicto, desarrollo y conclusión. Unos principios que abogan por una “danse en action that substituted the art of storytelling that would reach the heart and soul of the audience for pure bodily technique” (Weckmann, 2007: 56). La regla de la preceptiva Aristotélica es también una estructura narrativa presentada en las *Cartas de Noverre*, en quien cualquier tipo de literatura puede ser susceptible de ser adaptada al lenguaje coreográfico, desde Racine, Corneille, Voltaire o Crébillon. Y en estos condicionantes, la pantomima interviene en la labor de transmitir este tipo de alusiones históricas, poéticas, alegóricas o morales.

Se ejerce en este sentido especial atención al lenguaje de las emociones transmitidas a través del movimiento gestual, así como al desarrollo de la singularidad del bailarín.

El ballet pantomima, arte imitativo, es la pintura de las pasiones realizadas por la danza en acción. Se practica en todos los géneros que admite el teatro, a condición de no mezclarlos. Tiene por cima el ballet trágico, cuyos temas conviene buscar tanto en Esquilo como en Corneille. Todo aporte exótico es plausible, si es adaptado al gusto francés (Levinson, 1927: 41).

Por otro lado, Cahusac pertenece a la corriente que sí considera la existencia de un enlace entre las formas de la Antigüedad romana y el danzar francés teatralizado al comparar a la bailarina Marie Sallé con la intérprete romana Tyrnçele: “Sallé’s style was dramatic dance in the sense that she constructed a narrative based on characterful movements and expressive gesture in a way which must have reminded spectators of

painterly techniques for depicting the passion” (Nye, 2011: 46). Como ya hemos tratado en el capítulo anterior, Noverre se consideraba continuador del legado de Marie Sallé, con quien trabajó en París – “he may even have parodied her famous Rose choreography under her direction” (Nye, 2011: 47) –. *La Rose* es parte del ballet *Les Indes Galantes* de Rameau, el fragmento pertenece a una de las *entrées* añadidas a posteriori. De esta forma, se detiene en la función expresiva del gesto como portador de una cualidad narrativa y expresiva, considerando Cahusac que el *ballet d’action* es la forma de danza idónea para transmitir a través del movimiento los anhelos del hombre. Actúa además como herramienta poética que permite configurar una situación teatral, puesto que “le geste est plus précis que le discours” (Cahusac en Vallejos, 2003: 306). Se utiliza a la pintura para establecer analogías con el ballet, otorgándole atribuciones propias del lenguaje pictórico, pero confiriendo a la situación escénica, un impacto mayor en el espectador que la pintura, por la ausencia de estatismo. “The ballet d’action was considered to be closer to the visual and plastic arts than to the linguistic ones” (Nye, 2011: 97). Estas cuestiones son recurrentes en las *Cartas* de Noverre. En la primera de ellas se dice:

Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores; su rostro, me atrevo a expresarlo así, es el pincel; el conjunto y la animación de las escenas, la elección de la música, la decoración y el vestuario constituyen el colorido; en resumen, el compositor es el pintor (Noverre, 2004: 64).

Cahusac, quien ha sido además libretista del Secretary of the Comte de Clermont y participante en la famosa *Encyclopédie*, concibe la narración como un elemento ineludible para el desarrollo de todo arte escénico: “Everything that is without action is unworthy of the theatre; all of it becomes an ornament without taste and without warmth” (Cahusac en Weckmann, 2007: 53). En este marco donde se aboga por resaltar la capacidad dramática de la danza, hacerla acción y concepto, el bailarín debe:

Anoblissez vos travaux. Étudiez les passions, connaissez leurs effets, les métamorphoses qu’elles opèrent dans les caractères, les impressions qu’elles font sur les traits, les mouvements extérieurs qu’elles excitent. Habituez votre âme à sentir, vos gestes seront bientôt d’accord avec elle pour exprimer. Pénétrez-vous alors, jusqu’à l’enthousiasme, du sujet que vous aurez à représenter. Votre imagination échauffée vous en retracera les différentes situations par des tableaux

de feu. Dessinez-vous ; dessinez-les, d'après elle : on peut vous répondre d'avance, qu'ils seront une imitation de la belle nature (Cahusac en Vallejos, 2003: 316).

Para ello, tanto desde la perspectiva de Cahusac –racionalista– como de Noverre –sentimentalista– según Vallejos (2003) tiene que haber un ejercicio de introspección, puesto que la observación de la naturaleza no es suficiente para alcanzar un conocimiento sobre las pasiones y la reacción física, es necesario “un dominio de su alma” (p: 316). La técnica de danza es el medio por el que alcanzar ese sentir de las pasiones en el cuerpo que se mueve. Un cuerpoailable que trabaja Noverre desde el concepto de un bailarín que es también actor: “él no reflexiona sobre el gesto como abstracción, sino que lo concibe en relación directa con su ejecución” (Vallejo, 2014: 304). Las pasiones confieren al “cuerpo neutro”, a un cuerpo que ejecuta movimientos pero que todavía no tiene sensibilidad expresiva, una orientación estética por la que revelar veracidad en la danza⁴⁹. Luciano de Samosata coincide al considerar como modelo del bailarín a aquel que es también actor. Lo que prima es el virtuosismo interpretativo de los gestos que cuentan “hablando”, no tanto la destreza de unos movimientos asociados a una técnica determinada.

La superación de la técnica por la expresiva exteriorización de los afectos es uno de los principios que la deriva de la danza contemporánea, desde los inicios de la innovación moderna, ha promulgado, fundamento que está además presente para Pagnini (2017: 162) en la composición dramática de la “danse en action”. “Non solo i movimenti del ballerino devono poter parlare ma lo devono fare in modo strutturato e omogeneo, seguendo una drammaturgia del gesto, dettata da precise leggi, perché si possa narrare una vicenda chiara e comprensibile al pubblico” (Pagnini, 2017: 164). Los movimientos de estos intérpretes conforman un discurso fluido como aquel que se dedica al arte de la oratoria.

Wechmann (2007) en su artículo “Choreography and narrative: the ballet d'action of the eighteenth century” desvía la atención del centralismo francés –monopolizado por el esplendor de Luis XIV con la fundación en 1661 de la primera institución encargada

⁴⁹ Luciano de Samosata propone el cuerpo del bailarín como un sujeto poliédrico, por la diversidad formativa a la que se enfrenta el intérprete, que debe mostrar destreza en conocimientos que superan el entrenamiento físico. Pagnini (2017) destaca la geometría, la música y la filosofía; a la que Angiolini añade el arte de la poesía.

de la docencia profesional de danza— hacia Inglaterra. Lugar donde se publica un texto equidistante en cuanto al tratamiento mímico del cuerpo a las célebres *Cartas* de Noverre: *Essay towards a History of Dancing* (1712) de John Weaver. En él se aboga por la recuperación de la pantomima, por la expresión de la emoción y la acción a través de un lenguaje gestual; no se llega a omitir las anotaciones del libreto, como una aclaración de lo que ocurre en la escena y de lo que quiere transmitir el coreógrafo, tampoco la palabra recitada o cantada como parte del espectáculo de danza. Su concepto de lo danzado implica entender el influjo corporal como una interacción entre lo físico y lo intelectual, medio por el que manifestar las emociones:

Stage Dancing was a first design'd for Imitation; to explain Things conceiv'd in the Mind, by the gestures and Motions of the Body, and plainly and intelligibly representing Actions, Manners and Passions; so that the Spectator might perfectly understand the Performer by these Montions, tho' he say no word (Weaver, 1712 en Weckmann, 2007: 54).

La pantomima es en su definición universal: el lenguaje por el que transmitir las cargas emocionales y narrativas por las que se sustenta la historia, y esta está provista de gestos que precisan prescindir de las máscaras. La importancia de las pasiones y de cómo estas generan un cambio físico cuando son aplicadas, ha sido tratada por Ménéstrier o Weaver —quien llega incluso a definir en el programa de su ballet *The loves of Mars and Venus*, las pasiones con respecto a la acción corporal que se le atribuye⁵⁰. “Un buen actor pantomímico debía ser un observador minucioso del cuerpo humano si quería triunfar en su uso del discurso corporal” (Vallejos, 2003: 312). Noverre no determina un lenguaje pantomímico específico para mostrar cada emoción, pero sí es necesario un estudio previo, para configurar la dramaturgia escénica.

Noverre y Diderot —ambos admiradores del actor David Garrick—, tienen perspectivas distintas sobre el lugar que debe adoptar la pantomima en el espectáculo

⁵⁰ El glosario incluye la descripción de pasiones como los celos, la indignación o la coquetería, entre otras, y toma como punto de referencia el estudio de Giovanni Paolo Lomazzo respecto a las pasiones en la pintura: en la que los impulsos emocionales internos, afloran de forma automática en el cuerpo (Vallejos, 2014).

ADMIRATION. *Admiration* is discover'd by the raising up of the right Hand, the Palm turn'd upwards, the Fingers clos'd; and in one Motion the Wrist turn'd round and Fingers spread; the Body reclining, and Eyes fix'd on the Object; but when it rises to ASTONISHMENT. Both Hands are thrown up towards the Skies; the Eyes also lifted up, and the Body cast backwards (Weaver en Vallejo, 2014: 311).

coreográfico: “For Diderot, pantomime is clearly more gestural than verbal and stresses the pictorial aspect of each theatrical moment as tableau vivant. For Noverre, pantomime adds dramatic action to dance and therefore moves dance closer to drama” (Franko, 2015: 47).

Salvatore Viganò, influenciado por Noverre, será continuador de sus preceptos y creador de su propia concepción escénica, el *coreodrama* (Abad, 2008). También llamado *drama coreográfico* o *drama sinfónico*, una forma danzada en la que se aspiraba a lograr que la mímica y la pura danza se aunasen: “entraban gran proporción la belleza plástica de las actitudes individuales y de la armonía de los grupos separados” (Salazar, 1950: 170). En su ballet *Las criaturas de Prometeo*, creado en colaboración con Beethoven⁵¹, se refleja la orientación gestual que tantos pretendían en la época. Viganò es creador del libreto de la obra estrenada el 29 de marzo de 1801, en el que intervienen como intérpretes M^a Consentini, Salvatori Viganò, y Cesari, quien encarna la figura de Prometeo (Reyna, 1965). La función que adopta el cuerpo de ballet es independiente de los solistas; según Abad (2008), el maestro rompe la homogeneidad hasta ahora extendida, para dotar a cada individuo de carácter propio, no ya como exclusivo marco de una escena.

El papel de Viganò fue precisamente el de devolver a la danza lo que le es propio y que estaba en decadencia por el exceso de afectación expresiva, a lo que conduce la mímica no controlada por la danza propiamente dicha (Salazar, 1950: 169).

Su estética prioriza el desarrollo pantomímico, frente a la *danse d'école*⁵² –surgida con la codificación de las cinco posiciones de ballet estandarizadas por Pierre Beauchamps– (Abad, 2008). “Tuvo la clarividencia [refiriéndose a Viganò] de que no se podía hacer simultáneamente una coreografía a la francesa y una pantomima a la italiana. Un ballet no es una tragedia” (Reyna, 1965: 93). Le interesaba que la estructura melódica y rítmica se adecuase a la pantomima, prescindiendo de movimientos excesivamente teatrales, amanerados, por una reivindicación de la necesidad de hacer de los gestos un *mover* natural (Salazar, 1950). Sergue Lifar (1973) se posiciona más cercano a entender la interacción como una amalgama integral donde la pantomima y la danza se fusionan

⁵¹ El compositor no llegó a intervenir en ninguna producción dancística más, por la forma de composición de Viganò: lenta, indecisa y demasiado variable. “Tanta vacilación resultó ser algo tan insoportable como lo era también para los propios bailarines, que debían aguardar las indicaciones de un coreógrafo a la espera de una musa un tanto incierta de su llegada” (Abad, 2003: 55).

⁵² “Danse d'école is defined as schooled dancing that follows time-honored and strict rules for executing specific poses and steps” (Lee, 2002, 78).

en una única entidad. El cuerpo del intérprete se convierte en un recipiente por llenar, de contenidos, de simbología y de pasiones emocionales.

Más que algo hueco por ocupar: de entendimiento, de expresividad artística o de exaltación de la emoción heterogénea, es un reducto fértil cuyas semillas aún por germinar se nutren de todo aquello que le rodea. Nietzsche (2016) presenta el cuerpo que interviene en la tragedia como un ser humano cercano a un objeto, una pieza artística, al asumir que su entidad se convierte en una “obra de arte”. Un cuerpo sobre el que discurre la energía de la naturaleza, de la que se torna prototipo pues, tener presente, que el arte ha sido –en diversidad de contextos– mimesis de esa fuerza natural. También propone la imagen de un cuerpo forjado por un agente externo, cercano a una célica criatura o a un ente cuyos atributos se han divinizado. “La arcilla más noble, el mármol máspreciado es aquí amasado y tallado, el ser humano, y a los golpes de cancel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterioso eleusinos” (Nietzsche, 2016: 49). La danza esculpe ese cuerpo, cuando perfila su estilo y técnica; pero también el dramaturgo cuando vierte sobre el intérprete una narrativa, una información emocional o un aparato abstracto de significación, o el escenógrafo, quien atavía el espacio corporal y físico para hacerlo artificio.

La pantomima era necesaria, pero a condición de que estuviera sostenida largamente por la danza y sobre todo por la expresión musical. A las damas individuales, Viganò prefería cuerpos de baile con esporádicos solistas o algún que otro pasa a dos. Los conjuntos coreográficos adquirirían por fin toda su importancia. Noverre hubiera quedado satisfecho (Reyna, 1965: 93).

Frente a esta dependencia a los recursos de la pantomima, también presente en Arnold Haskell (1945) –el prestigioso crítico de danza–, Serge Lifar (1973) critica su utilización en los espectáculos coreográficos, por ser un rasgo negativo para lo danzado. Es un elemento ajeno, que no le es propio, que pertenece a otra rama del arte y presupone para Lifar (1937) un parche que rechaza y prescinde de introducir en sus piezas porque va en detrimento de la expresión íntegra del cuerpo. “¿No valdría más decir, en lugar de hablar de mímica, que todo el cuerpo debe bailar, comprendiendo el *rostro*, y que esta danza debe estar en armonía perfecta con la de las piernas?” (Lifar, 1973: 40). El “coreautor” –como así mismo se calificaba, término sinónimo de “coreógrafo”: aquel que crea y pone en escena la obra danzada– está criticando el rostro que dibuja una sonrisa,

incluso escéptica y con cierto aire de tenebrosidad, que en la danza clásica de forma imperante preside la interpretación gestual de las bailarinas. Lo que se debe pretender está más ligado a la búsqueda de una expresión completa que integra al cuerpo en su totalidad.

Así, la utilización de la pantomima como un recurso narrativo para hacer avanzar a la acción mostrada en la escena de los ballets, no es un precepto que unifique el género en toda su extensión. Sí ha sido un elemento fundamental de las obras, de ahí su papel en la narratividad. No hay más que ver cómo en *La fille mal gardée* (1789), cuyo título original era *Le ballet de la paille*, de Jean Dauberval (Nye, 2011), en el que además se encuentran los últimos retazos del *ballet d'action* y que se sitúa en el repertorio como ballet de transición antes del periodo en el que *willis* y *sylphides* teñían de blanco los escenarios, la pantomima es el lenguaje coreo-dramático por excelencia. En este ballet, se han llegado a calificar de “diálogos” las interacciones que los personajes principales tienen entre sí, aunque la vigencia conceptual de tales términos lingüísticos pueda resultar de reacia utilización. Nye (2011) prefiere dejar abierta esta cuestión y, en todo caso, destacar que es la utilización de accesorios de utilería por los que la “traducción” de la plasticidad de sus gestos es más “descriptiva textualmente”. También, el hecho de que quienes conservan el título en su repertorio tomen como referencia revisiones o reconstrucciones posteriores de la obra —la de Jean-Pierre Aumer, la de Frederick Ashton o la de Alicia Alonso—, es significativo. Las alteraciones coreográficas, no son problemáticas, pero su actualización, supone una modernización en su hacer. Los gestos y los movimientos responden a cuestiones estéticas que no dejan de estar “afectadas” por los modelos coreo-narrativos del momento.

Si retrocedemos algunos siglos, cuando el ballet todavía no se había independizado de la ópera⁵³, las formas utilizadas por esta rama prestigiosa del “teatro musical”, se podía equiparar con las que el ballet utilizaba. La pantomima bailada permitía a la estructura coreográfica ocuparse de un *contar* más teatral, en el que la gesticulación de los bailarines se aproximaba a la acción del mimo, pero cuyo “estar” en el escenario ejercía una estilización distinta en sus cuerpos. “Cabe comparar al ballet con una ópera: las danzas corresponden a las arias y coros, la pantomima al recitativo” (Lifar, 1973: 43). La danza, al igual que la ópera, utilizaba los medios estructurales necesarios

⁵³ En obras como *Entretiens sur le Fils Naturel* de Denis Diderot o el tercer acto de la ópera *Les Indes Galantes* de Marie Sallé, el carácter dialógico del *ballet d'action* interviene en el desarrollo de la trama operística (Nye, 2011)

para hacer del drama narrativo una pieza que fuese más allá de la mera contemplación de la belleza de las formas. El buen uso del movimiento, integrado en la acción escénica y su consecuente interacción con la emoción y el contenido argumental, propician una emisión clara del mensaje estético. “What opera and the ballet d’action lack relative to the semantic, psychological, and dramatic complexities of spoken drama they make up for by the use of music and (in the case of the ballet d’action) movement” (Nye, 2011: 157).

En concreto, es en el siglo XVII, cuando las partes declamadas del espectáculo dancístico –los elementos narrativos de las *entrées*– se sustituyen por la exageración de la gestualidad de los movimientos, que se tornan descriptivos de una tendencia literaria. Ese recitativo que se menciona en la cita de Sergue Lifar es un recurso que a lo largo de su formación y evolución como coreógrafo persiguió. El recitativo, como parte de la ópera, se opone al aria, de la misma forma es utilizado en el ballet, como un recurso del avance narrativo –presente en la versión de *Jason et Médée* de Noverre, pero no en la de Vestris–. El crítico de La Correspondence expone como en estos casos, los momentos danzados quedan restringidos para los sucesos más dramáticos o de mayor relevancia narrativa: “No se baila más que en los grandes movimientos de pasión, en los momentos decisivos” (Levinson, 1927: 30). Una modalidad en la que los movimientos tuviesen el mismo objetivo de la pantomima –comunicar un relato–, pero no el mismo fin, sino que fuera la danza por la danza, a lo que llama “recitativo bailado, comparable, desde cualquier punto de vista, al recitativo musical” (Lifar, 1973: 156).

Aprecio por igual el recitativo y el aire bailado, pero cuando forman un todo, cuando presentan una continuidad lógica de pasos e inspiración, cuando expresan un estado de ánimo, una idea (bailada, entiéndase bien) o una emoción. Considero que un movimiento de baile carece de interés y es, por decirlo así, inexistente si no contiene en sí un elemento, una base emocional (Lifar, 1973: 156).

Mientras, en gran parte de las producciones del siglo XIX la pantomima fue también un recurso explotado, de hecho, los mismos ballets se estructuraban en partes bailables, *divertissements* –sucesión de danzas sin conexión narrativa–, y pantomima. Un ejemplo claro de esta dualidad lo tenemos en el ballet *Coppélia*⁵⁴, coreografiado por

⁵⁴ El ballet forma parte de las grandes compañías profesionales, adoptada tanto por instituciones como el Kirov Ballet, con versión de Oleg Vinogradov (1993) como por el Royal Ballet, bajo coreografía de Ninette de Valois (2000) a partir de Lev Ivanov y Enrico Cecchetti.

Arthur Saint-Léon, con música de Léo Delibes e interpretado en su estreno absoluto por Giuseppiana Bozzachi. Un ballet-pantomima que toma su argumento del cuento *La muchacha de los ojos de esmalte* de Hoffman, cuya fecha de estreno, el 25 de mayo de 1870, marca la transición entre el ballet romántico y el posterior clasicismo (Reyna, 1965) Su repercusión será muy significativa en los teatros de todo el mundo, extendiéndose su alcance a la actualidad como título esencial dentro del repertorio del ballet clásico. El crítico de la publicación “The New Yorker”, Arlene Croce, expone (Balanchine y Mason, 1988) como en el *valse lente* de Swanilda es la pantomima lo que domina la danza: “La estructura del vals es mimo, danza, danza-mimo, de un golpe está ante nosotros el medio por el que nos será contada la historia de *Coppélia*” (Balanchine y Mason, 1988: 103).

En el tiempo estructural de estos ballets, en los que el peso pantomímico está bien diferenciado, hay un equilibrio entre el ritmo de la danza y el del mimo, por la incorporación de la trama. Los lenguajes se retroalimentan, “de este modo los significados que transmiten todos estos ritmos sutilmente diferenciados están siempre absolutamente claros; vienen y van, o aparecen y se quedan, pero no hay ruptura alguna en su consistencia” (Balanchine y Mason, 1988: 103). Entre las formas coreográficas académicas⁵⁵, de gran envergadura, se encuentra el *grand pas*, el *pas d'action*, el *pas d'ensemble* y el más conocido, *divertissements*, en el que tan solo está delimitada la estructura dramática del “grand pas”, dividida en: *entré* –presentación de los personajes–, *adagio* –exposición de los temas–, *variaciones* –retratos de cada personaje, a través de los que se transmiten sentimientos– y *coda* final. El resto prescinde de uno o varios elementos, está destinado a ser una “divagación” de la trama, la “variación” o el “monólogo”, al recrearse en los sentimientos de los personajes; o a ser una pieza corta, sin peso argumental ni excesiva presencia emocional, el “solo” (Stepánova, 2016). La tendencia de congelar el hilo argumental está motivada por el afán de exhibir un virtuosismo que relega a la danza a ser una práctica circense por la fascinación del espectador hacia las virguerías técnicas, sin permitir un equilibrio que motive la narración discursiva.

⁵⁵ En Pérez y Vera (2009) se afirma que, en la estructuración coreográfica, y “según Lynne Anne Blom y Tarin Chaplin (1982) las formas coreográficas elementales [...] son: forma binaria, forma ternaria, rondo, forma básica y variación, canon o fuga, forma narrativa y forma libre o casual” (p: 63). No se detiene entre su calificación técnica, sino en mostrar cuestiones estructurales en la organización del patrón o distribución coreográfica.

La repercusión de los *divertissements* en la acción dramática del ballet ha sido criticada por sus reformadores, al percibirse como exhibición de una técnica, y en ocasiones, no conferir peso a la trama. Marius Petipa utilizará este recurso, gracias a Arthur Saint-Léon según Roslavleva, citada en Abad (2015). Son, en definitiva, fragmentos danzados que carecen de acción dramática. Para Haskell, refiriéndose a una versión del clásico *Lago de los Cisnes* promovida por Diaghilev, bajo la versión “diseccionada” de Michel Fokine en 1911, son los momentos “donde se utiliza un baile o celebración como pretexto para introducir varias danzas sin ninguna finalidad, y que quiebran la ilación del relato” (Haskell, 1945: 132), y están en su versión convenientemente suprimidas. Esto no deja de resultar llamativo, puesto que se pierde y deforma el sentido original de la obra, al reducir la pieza a un único acto.

El Lago de los Cisnes está siempre cambiando. Es como debe ser. La tradición en las representaciones, a pesar de la enseñanza, es discontinua, como ha dicho mi amigo Lincoln Kirstein. Es siempre interrumpida [...] los artistas querrán siempre cambiarlo, rehacerlo para ellos mismos (Balanchine y Mason, 1988: 203).

Esto es porque en el ballet narrativo de la época era frecuente utilizar gestos pantomímicos para avanzar el ritmo de la acción dramática (Alemany, 2009) un gesto “no ya convencional, sino brotado del corazón y creador de emoción” (Levinson, 1927: 41). Para ello se precisó hacer del gesto un *mover* natural, cercano a un movimiento que poco tenía que ver con el exceso de perfección de la técnica clásica, pero que sí que se pretendió adquirir en la medida en que se profundiza en una concienciación de la corporalidad expresiva. Hay una preocupación por hacer de la técnica el recurso que conduzca al intérprete a expresar con destreza sobresaliente una “técnica de la expresión”, indisociable de aquella técnica que se ocupa de ejecutar pasos precisos, y cuya idoneidad se manifiesta en la asignación del calificativo “natural”.

La naturalidad, como apelación que reafirma una destreza técnica en el dominio del cuerpo es un recurso que se puede conectar con el desarrollo de la mímica en el actor gestual. El mimo⁵⁶, una rama teatral de la que, si bien no se va a profundizar en sus

⁵⁶ Marcel Marceau, arquetipo del mimo como lenguaje escénico, es responsable de la estandarización de ciertos convencionalismos gestuales, que serán referente en la construcción de este tipo de idioma teatral posterior. Sus predispuestos melodramáticos y de efectismo expresivo resultan un recurso explotado hasta la exageración, pero el mimo, como teatro corporal que concentra la intensidad emocional en la capacidad “narrativa” del cuerpo en su totalidad, llega a su culmen unos años antes con Etienne Decroux.

corrientes evolutivas, resulta interesante tener presente, por prescindir de la voz hablada en la teatralización de su gesto.

Ivern (2004) distingue abiertamente la pantomima del mimo, aunque resulten ambos procedentes de una misma raíz latina *mimus*. Étienne Decroux, aun habiendo separado el arte de la danza y el arte del mimo, encuentra sinergias entre ambos. “El arte de la mima corpórea y la danza tienen semejanzas que nadie estima lo suficientes para no ver en la palabra mima sino el segundo nombre de la danza” (Decroux, 2000: 127). Una declaración que no explicita de forma concreta, pues el texto se formula con oraciones categóricas, que no siempre llega a desarrollar, por lo que el resultado de sus reflexiones es algo confuso.

La atribución de discurso dentro del lenguaje gestual ha sido respaldada por Jean L. Barrault, quien tomando el calificativo de “arte del silencio” se reafirma en una postura que da preeminencia a la cualidad gestual y poética del cuerpo (Ivern, 2004). “Es el movimiento que sugiere lo que está ausente, no es el movimiento que traduce lo que el intelecto quiere, sino que el movimiento propone al intelecto una relación” (Lizarraga, 2014: 277). Tanto Rudolf Von Laban como Decroux son ecuanímes al afirmar que “cada movimiento se genera de una excitación interior de los nervios que se traduce en un esfuerzo interno o impulso para moverse” (Lizarraga, 2014: 208). Una turbación del ánimo que hace emerger un movimiento que se hace danza en su estilización, en su escribir espacial configura concepto y en su narrar hace del cuerpo el espacio dramático por el que expresarse.

Si se incide en esa necesidad de observación de la acción corporal para la construcción de una metodología analítica que discierna los elementos de los que se compone la dramaturgia de la danza, se favorece, por un lado, la recuperación de un concepto fundamental, que hace del cuerpo un lenguaje articulado en movimientos. No es “hacer” del cuerpo lenguaje, sino “sentir” y “percibirlo” como tal. Por otro, la no restricción de conceptos que han sido acreditados con el asentamiento de la teorización coreográfica. Es el caso de la gramática de Laban, cuyos postulados han permitido la

La dramaturgia da a la obra y a la actuación una estructura [...] El trabajo del dramaturgo en el teatro corporal puede definirse como el de un diseño y el modo en el que juegan los elementos perceptuales en las diferentes partituras o secuencias de acciones y microacciones (Hernando, 2018: 55).

Una labor que, trasladada al medio danzado, se traduciría en la planificación de la narrativa coreográfica, del uso del “silencio” físico y la comunicación cuerpo, escena y discurso musical.

estandarización de un método de notación coreográfica⁵⁷ que fracciona el movimiento, en el que se prioriza la comprensión y ejecución de las acciones coreográficas frente al lenguaje emocional que pueda estar implícito en sí mismas. Y, cuya apelación a la descripción de la “acción”, se toma de los ocho tipos de esfuerzo muscular presentes en la ejecución del mover corporal cotidiano: golpear, flotar, cortar, deslizar, torcer, palpar, presionar y sacudir.

Por otro lado, si tenemos presente esa apelación al lenguaje y la posibilidad de hacer del cuerpo un vehículo de comunicación de algún tipo de contenido, los significados que se pueden encontrar en ese “discurso” que J. L. Barrault percibe en el ser corporal del actor mímico, están lejos de ser la expresión dramática de una historia, si tenemos en cuenta los estudios de Víctor Hernando (2005). “El lenguaje de Decroux es un lenguaje en movimiento, un movimiento producto de un pensamiento que no se limita a la lógica. Decroux no intenta contar historias sino transmitir pensamientos, sensaciones, recortes de la memoria” (Hernando, 2005: 7). Eso es porque, por un lado, no hay conflicto entre el cuerpo y la mente, como tampoco entre la entidad humana y el mundo exterior, no tienen por qué estar equilibrados porque: “movement is a dramatisation of it” (Nye, 2011: 93). Y por otro, si las palabras son capaces de mostrar determinado contenido de una forma más directa, la mímica no se puede abordar, según los principios de Decroux, como una traducción de lo que el lenguaje dice (Nye, 2011).

En el mimo de Decroux, la manifestación de cualquier necesidad interna surge de la expresión natural de ese cuerpo mímico, sin pretensión de reflejar un estado emocional concreto. La tendencia hacia la no codificación de los signos propicia una corporalidad más conectada con la danza que con el prototipo del mimo, con el rostro blanquecino y la camisa a rayas, alimentado de los convencionalismos. Lo que Yves Lebreton, citado en Hernando (2005), denomina “signo biológico”.

⁵⁷ La *Labanotation* no es el único sistema de notación existente con cierta relevancia y vigencia actual, también es importante mencionar la notación Benesh, Wachmann, así como la Conté, de menos repercusión. A pesar de la utilización de signos y códigos de significación distintos, todas tienen los mismos objetivos primordiales: la descomposición del movimiento en unidades gráficas que poder registrar –para contribuir a la conservación de materiales coreográficos–, y la estructuración de los patrones de movimiento paralelos a la partitura, de forma que el movimiento danzado pueda interactuar con el musical. Aunque, el interés por la notación coreográfica es anterior a la década de Rudolf von Laban (1879-1958), en la Era Barroca la “partitura” coreográfica se afianza en la mentalidad del artista. Es el caso de la *Orcheographie* de Thoinot Arbeau o la *Chorégraphie, ou l’art de d’écrire la danse* de Raoul-Auger Feuillet, entre otros, en los que acompañaba la descripción visual o con anotaciones de los pasos, así como su correspondencia musical: “de manera que ocho compases de la coreografía equivalían a ocho compases de la música” (Noverre, 2004: 250).

En tanto signo, el cuerpo del artista está sujeto a una serie de condicionantes que intervienen en la construcción de significados comunicativos, pues las formas creadas tanto en danza como en cualquier tipo de pantomima, son más que figuras determinadas por unas delimitaciones musicales, argumentales o emotivas. José E. Finol (2009) entiende el cuerpo como “capital simbólico” producto de la intervención del ser humano en el universo, cuyas connotaciones se alimentan de la relación consigo mismo y con aquellos que le rodean. Al manifestarse artísticamente, las interacciones estéticas de su composición formal, no se limitan a ser patrones coreografiados sin sentido, ajenos a la “preocupación del creador”, como tampoco a las sensaciones que se agudizan en el intérprete fruto de la encarnación de las distintas alteraciones del ánimo.

El mimo muestra el hecho al desnudo y por lo tanto, el modo es importante, pero no debemos entenderlo como simple forma, carente de contenido, motivación y objetivo. No puede narrar ni el pasado ni el futuro, porque no tiene la facultad de la palabra y por esto, las historias del mimo son desarrollos en los que el aquí y el ahora son fundamentales: se limita a mostrar una sucesión de acciones presentes (Lizarraga, 2014: 86).

Etienne Decroux⁵⁸ hace una distinción entre el gesto mímico del actor y el del mimo, por ser la pantomima un género escénico autónomo, entendida no sólo como la herramienta que da cuerpo a la palabra hablada.

[Decroux] Se despoja de la gesticulación exagerada, de la palabra, de los ademanes..., es decir, de todo lo que tenían los pantomimos, porque es dueño de una gran intuición y de un gran anhelo: poder hacer visible la energía de la mente a través del cuerpo y poder articular esa expresión según un código adecuado, una gramática (Ivern, 2004: 15)

Su labor como intérprete mímico es reconocida, pero es más significativo su faceta como pedagogo en la sistematización de lo que denomina “mimo corporal dramático”. De todas formas, el precursor de aquel lenguaje del mimo, que involucra la totalidad de

⁵⁸ La percepción de E. Decroux respecto al ballet clásico, es un tanto idílica, además de reforzar la imagen edulcorada que la tradición romántica y clásica difundieron en la retina del espectador. “La danza clásica, en opinión de Decroux, nunca es un problema sino, una solución; una historia triste deja de serla si la representa la danza, no hay danza en la desgracia” (Lizarraga, 2014: 148). Una apreciación un tanto alejada de la realidad, si tenemos en cuenta los acontecimientos trágicos de esas mismas piezas, que arrastran a Giselle, a Ondine, a Odette, a Nikiya o a Julieta.

la estructura corporal es autoría de su maestro: “Copeau [Jacques Copeau] is truly the father of mime which is called corporeal; and I raised the child” (Decroux en Lizarraga, 2014: 78). La modestia de su juicio no puede negar que su influjo en el arte actoral del mimo supone un viraje de paradigma, una propuesta corporal que aproxima al lenguaje físico a la gramática de cualquier lengua⁵⁹. Un trabajo que, junto al de Laban, ha supuesto una aproximación entre lo que se entiende por danza o por teatro; y cuyas delimitaciones sistémicas han influido en la técnica corporal de Martha Graham, entre otros. De hecho, Decroux y Graham tienen en común la asimilación y la aceptación del peso del cuerpo vencido a la gravedad y su utilización como recurso expresivo, tanto en su gestualidad mímica como en su técnica coreográfica.

“El mimo, ante todo, es un volumen que se mueve en el espacio escénico, es acción” (Lizarraga, 2014: 84). La acción que debía crearse en escena para Decroux, no admite préstamos de otras artes en el inicio de la estandarización del lenguaje del mimo. La relación recíproca entre las artes, según su esquema teatral, debía darse según Lizarraga (2014) como apósitos independientes. Las disertaciones sobre las distintas formas de comprender el uso y los efectos de la acción, como resultado de un “hacer” concreto, es una cuestión que no tiene por qué implicar una dirección estética, estilizada o artística. La acción “es una cualidad física que emerge del momento dramático” (Lizarraga, 2014: 84). En la danza clásica se crea a partir de un movimiento arquitectónico (Lizarraga, 2014), fruto de la organización móvil del espacio respecto al patrón coreográfico que se asimila por un estudio externo de pasos diseñados con el sentido de intervenir en cierta espectacularidad. Según los intereses u objetivos de cada lenguaje corporal artístico, la creación de dichas acciones experimenta alteraciones, también dependiendo de si se enfoca como una propuesta narrativa o se prefiere la abstracción dramática.

Si el tiempo y el espacio de representación se incorporan ambos en la misma extensión prolongada de una única magnitud, su existir en la escena permite bajo la premisa de Decroux, el nacimiento del arte escénico. Como cualquier argumento narrativo –ya la tragedia como modelo espectacular así lo disponía según los postulados

⁵⁹ Las analogías entre la lingüística y el lenguaje danzado no es un tema reciente ni novedoso en la presente investigación. El teórico Rudolf V. Laban en su ensayo: *Danza educativa moderna*, ya establecía la similitud y el paralelismo entre la lengua y la danza. “Así como las letras del alfabeto forman palabras y las palabras se disponen en oraciones, los elementos simples del movimiento se integran en otros más complejos y finalmente en frases de danza” (Laban en Lizarraga, 2014: 200).

de Aristóteles (2002)—, se precisa que en ese “lugar de omisión simbólica”⁶⁰ en el que el *contar* nace, se asientan las distintas acciones. Étienne Decroux (Invern, 2004), denomina a esta confluencia emblemática *raccourci*. Un término que es traducido como esbozo y que semánticamente puede aludir a distintos significados, según el contexto de utilización. En este caso, se refiere según Lizarraga (2014) a esta cualidad de integración musculoesquelética en un presente que se reinventa en cada muestra artística.

El cuerpo, como signo, lenguaje y soporte de realización estética, es una antología de recursos, que aproxima a cualquier “artista somático” a ser el objeto preferido de teatralización. Se entiende como tal a aquellos que, en cierto modo, se utilizan a sí mismos como herramienta de trabajo creativo y artístico. En dicho cuerpo, fuente de inmersión vital, es posible ver excedidos sus límites físicos por la creación de figuras y formas que parecen tan solo reservadas a las entidades divinas; hacer que el impacto emocional supere la vertiginosa fisionomía del *mover* y penetre con el arranque sensitivo de la pieza coreográfica o que el minucioso gesto de su existir produzca el discurso más moralizante posible.

En una de las teorías teatrales más influyentes del siglo XX, revolucionaria y vanguardista en sus principios, propulsora del llamado teatro dialéctico, se cuestiona ese cuerpo, que aspira a una hibridación de sus posibilidades expresivas. La teoría brechtiana es dicha corriente, la cual toma al “*gestus*” como elemento unificador entre el intérprete, el director y el espectador: recipientes del movimiento gestual. El *gestus* “concierne a toda la representación, cuestiona la mimesis teatral, obliga a precisar el estatuto del cuerpo en la producción y la recepción del acontecimiento teatral” (Pavis, 1998: 119). Es responsable del control de la corporalidad. Sistema semiótico legible que alberga contenido social⁶¹ pues “suprime toda sensación kinestésica del movimiento y reconduce la división del cuerpo y del espíritu” (Pavis, 1998: 121). Se utilizó como una forma de evaluar la cualidad o capacidad de representación social de la obra de arte.

⁶⁰ Este calificativo resulta de la reflexión de entender el espacio artístico como un templo alegórico, en el que la imagen figurada de la música, la danza, el teatro o la pantomima es la metáfora de discursos heterogéneos, pero no por ello menos semejantes entre sí. La abstención de lo dicho por cualquier tipo de lenguaje adopta a decir más que lo ejecutado. El silencio en su callar, habla. La pausa en la danza no es la detención de movimiento, porque hasta en lo inmóvil está sigiloso ese callar. Lo ejecutado también encierra el misterio de aquello que queda proyectado durante la confección del “texto”, pues en el “decir” de esos movimientos escénicos está implícito otras sensaciones que surgen en el momento de cada representación, y que son irrepetibles, por estar sujetas a los designios de ese tiempo y de ese espacio.

⁶¹ Otros referentes que indaguen sobre la corporalidad como función social, mencionar a: Mauss en las “técnicas del cuerpo”, a Bourdieu en el “habitus” y a Diamond en su “cuerpo sexuado” (Pavis, 1998).

En los escritos teóricos de Bertold Brecht se actualiza tanto el uso de la acción mímica como herramienta de la pantomima y la aplicación, según Luis Tatit (1996) de la mimesis aristotélica. Un concepto manifestado también (Subirats, 2012) como *simulatio* –o simulación– de una imagen externa, copia de un mecanismo susceptible de abstracción de la experiencia. El ideal de Brecht parte de la distinción entre el *gestik*, *geste* y *gestus*. ¿En qué medida la pantomima tal y como la utiliza la danza o la *commedia dell arte* es la herramienta teatral “atrapada” en los conceptos del dramaturgo? Las distinciones entre sus objetivos no son una réplica, y los ajustes que Brecht propone en la consecución de su teatro épico, sitúan su propuesta en un hueco propio. Willi Bolle (1976: 394) clarifica a partir del estudio del ensayo de Brecht *Escritos sobre teatro*, la separación entre la pantomima y el *gestik* o *geste* –comunicación efectuada a través de gestos procedentes de la cotidianeidad respaldada por el hacer lingüístico–. La efectividad artística de la pantomima está implícita en su propia naturaleza, mientras que el gesto, como tal, puede ser un recurso para facilitar la interacción comunicativa, pero no está trajeado con la perfección de la excelencia artística. De la escisión antes descrita aparece el *gestus*, “signo de interação social” (Bolle, 1976: 394) que está compuesto, además de un mover corporal dotado de significados, en el que también están implicadas las palabras. Los signos corporales interfieren en el lenguaje verbalizado, del mismo modo que las estructuras lingüísticas afectan a la corporalidad de los movimientos.

La representación sígnica de los movimientos escénicos deriva de un entendimiento corporal, como signo que acoge los procesos emotivos, narrativos, históricos y sociales, tanto del contexto personal como colectivo. La adquisición de cierta carga emocional es parte del lenguaje normativo de cada creador, de forma que, con independencia de la disciplina escénica en cuestión, está en su mano el cómo se gestiona la experimentación y la vivencia de las “pasiones”. Para Bertold Brecht “O artista usou seu rosto como uma folha vazia a ser escrita pelo *gestus* do corpo (ST V: 168-169)” (Bolle, 1976: 402).

El *gestus* brechtiano opera en el drama e interfiere en los aspectos estéticos que participan en las artes de la escena, a través de un intérprete que es un ente activo en el proceso de composición. La corporalidad de este hecho gestual es equiparable para Tatit (1996), citado en Silva (2013: 11), a la relación entre la voz hablada y la que entona melodías a través del canto. En la transición entre uno y otro, el cuerpo tiene un significativo papel, pues, aun siendo el mismo aparato fonológico el que opera en ambas

manifestaciones de la voz, su implicación varía por la interferencia de lenguajes semióticos distintos: el musical y el lingüístico. Lo mismo ocurre con el movimiento de “lo cotidiano”. Aun no siendo equiparable al mover del gesto escénico, los puentes trazados entre el lenguaje teatral de la danza, su discurso emocional o narrativo y el movimiento natural del ser humano, construyen lo signos de un lenguaje que predispone a la “escucha” gestual de lo corporal. “A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento⁶², e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula” (Silva, 2013: 15).

El lenguaje del *gestus* corporal, musical, literario o pictórico, se convierte en una entidad que comporta los significados expresivos de un ser humano comprometido con la representación expresiva de significados socioculturales.

El *gestus* brechtiano tampoco es una entidad fija, sujeta a las directrices de la sociedad. Se transforma y se permite alterar sus principios con la obra teatral de Heiner Müller, con *La mesa verde* de Kurt Jooss (1901-1979)⁶³ o la danza-teatro de Pina Bausch (1940-2009)⁶⁴. Lo social se ve empañado de la psicología propia de los intérpretes, cuyas acciones no son ajenas a las catástrofes o a los conflictos, pero, en la ejecución coreográfica, el cuerpo consiente la conexión de lo “espiritual” de su entidad psicofísica, así como del “entendimiento conceptual” de su esquema mental.

⁶² El concepto de distanciamiento es un recurso que procede del teatro oriental tradicional, en el que se evita la identificación empática del espectador con el drama narrado en la escena. Una herramienta utilizada en el teatro épico de Bertold Brecht, que determina la estética en la composición de la escenografía, los elementos artificiosos utilizados, así como la forma de tratar la narración dramática de la obra (Gaspar, 2003). Esta “barrera” por la que distanciar al espectador, no frena las posibles reflexiones de aquellos que miran y observan *otros* “yo” que se inmiscuyen en los “yo” de la audiencia, en la medida en que permiten esa ocupación momentánea. El distanciamiento propuesto por Brecht se objetiva en una visión en la que interviene la razón crítica, fruto de una separación que facilita la función didáctica del teatro (Rodrigo, 2013).

Se trata pues, de ofrecer argumentos al público para que este sea capaz de darse cuenta que los fenómenos percibidos en escena –da igual que sean motivos racionales o sentimentales– son una ficción y que lo que importa verdaderamente, es que se llegue a reflexionar sobre lo que está sucediendo (Rodrigo, 2013: 150).

⁶³ La influencia de la pantomima en la obra de Jooss es notable, de ese *gestus* que hace que la fábula se torne testimonio histórico, así como también de las danzas macabras del medievo. Por tanto, en la organización dramática de la trama se cuenta con destreza el desastre de la guerra mundial y sus consecuencias. Un ballet referente de su periodo, y de cambios individualizados en la estética de su danza (Grim, 2013).

⁶⁴ La danza-teatro de Pina Bausch –formada en la Folkwangschule con Kurt Jooss–, aún la interpretación mimética vinculada a la representación teatral, con la moción pura, el movimiento en sí. “Pina Bausch examina los tics, las repeticiones y los movimientos compulsivos de los cuerpos humanos” (Pavis, 1998: 127).

Los bailarines y los actores rechazan ahora ser un simple cuerpo para su director de conciencia, ya no quieren ser su propio maquinista, ya no representan una idea o un cuerpo ajeno por exteriorizar o expulsar. Son su propio cuerpo y pretenden, de este modo, superar la dualidad en la que toda la sociedad trataba de mantenerlos (Pavis, 1998: 121).

“El gesto debía ser un modo de referir objetivamente un tipo de actitud humana pero su forma artística debía oponerse a la expresión naturalizada” (Rodrigo, 2013: 156). La gestualidad estaba significativamente arraigada al contexto social, pero sin ser la reproducción mimética del mundo. En lo corporal no se erige exclusivo su concepto, sino que la “apariencia” escénica del *gestus* es alterado según las condiciones externas. La mimesis es para Brecht, según Bolle (1976: 400), una operación de pensamiento en la que el actor o intérprete transfiere el *gestus* social a la totalidad corporal que integra. “Si el cuerpo quiere ajustar su movimiento con el pensamiento, descubre articulaciones rebeldes” (Decroux, 2000: 140). La rebeldía articular surge de la desigualdad en la amplitud del movimiento, así como a la falta de constancia en el flujo energético y de los desequilibrios que origina la distribución de los pesos corporales. El movimiento gestualizado o danzado, no deja de ser una herramienta más del decir lingüístico, si bien los recursos de la palabra la convierten en la dialéctica para sugerir cualquier tipo de tiempo, al estar dotados los lenguajes artísticos de esa capacidad comunicativa. “Porque decir’, no es solamente expresar, sugerir, evocar, dar para deducir, es producir un signo a través del cual todos los hombres verán el mismo sentido y, en consecuencia, será una convención” (Decroux, 2000: 202). El signo es fruto de ese “decir”, por ser además una entidad poderosa a la que retiene conceptos y genera formas diferenciadas.

Esta forma de contar, donde el cuerpo es el motor de la acción, creador de signo e impulsor de narración simbólica, supuso en el siglo XVII y XVIII, bajo la hipótesis de Edward Nye (2011) ciertas reticencias. Aunque, los recelos hacia las formas de expresión que no tenían un lenguaje articulado en palabras, los llamados “mute drama”, son justificables. En la mentalidad de la época, implicaban un gran cambio y transformación de la dramaturgia escénica: “The ballet d’action was, for the eighteenth century, modern dance” (Nye, 2011: 1). Hacer que las palabras no sean necesarias para la comprensión de la narrativa coreográfica es una revelación hacia otras formas de entendimiento escénico que, en la actualidad, pueden ser obvias, pero que no lo eran en la práctica: “S’il

y a quelque chose de sublime dans la Danse, c'est sans contredit un événement tragique représenté sans paroles, et rendu intelligible par les gestes" (Angiolini, 1765: s.p.).

El *ballet d'action* "transform the meaningless' movements of contemporary stage dance into a meaningful dramatic art by incorporating mime and narrative principles into it" (Nye, 2011: 13). Su actitud "mímica" hace significar a la danza. Este es quizá el motivo por el que Ange Goudar (Nye, 2011) lo compara con un "lenguaje de signo". Desde esta perspectiva habría que estudiarlo como una "somatic expression", una expresión somática; pero el lenguaje de L'Épée es un sistema de comunicación que no implica una intención teatral como sí ocurre con el ballet. Los bailarines utilizan todo su cuerpo para expresar un mensaje conceptual o abstracto, además de que su inmersión en el espacio teatral, con todos los elementos que ello implica: música, escenografía y vestuario.

The mimetic meaning of the ballet d'action was doubly problematic, because wordless movement was combined with wordless music: two of the most aesthetically indeterminate arts were combined so that if the spectator did not understand the sense of the music, he or she had recourse only to the equally mysterious language of the body (Nye, 2011: 22).

El lenguaje de la semiótica es una perspectiva de estudio interesante al detenerse en las implicaciones de significación de los signos. Tanto en este contexto, en el que Brecht recurre a la recreación de un *gestus* particular, como vínculo del lenguaje dramático de la escena, como en el de la construcción gestual del "habla pantomímica", fraguada en el entorno del ballet del Romanticismo y del Clasicismo; la semiótica, como teórica de interpretación de los signos, resulta el fundamento metodológico idóneo cuando se percibe el gesto como lenguaje, que compone signos, a los que se le atribuye algún tipo de contenido "conceptual". En las consideraciones de Bertold Brecht "gesto por gesto é elaborado com a mesma precisão matemática" (Bolle, 1976: 404). El gesto integra para Étienne Decroux (2000) la maquinaria que activa la acción escénica

El cuerpo del mimo es significativo en tanto es vehículo de una intencionalidad expresiva, más aún, es soporte de un mensaje artístico que toma una forma particular que podemos denominar discurso pantomímico, en cuanto que el mimo dice y calla, muestra y oculta, a través de un lenguaje primordialmente no verbal (Hernando, 2005: 8).

Las afirmaciones precisas que Víctor Hernando (2005) expone, en torno al cuerpo como herramienta del actor mímico, siguiendo los postulados de Decroux, Yves Lebreton o Susanne Bing, se pueden trasladar a las posibilidades dramáticas del cuerpo de la danza.

Además, al atribuirle al cuerpo una cualidad significativa, se está introduciendo una terminología que pertenece al análisis semiótico. En tanto entidad semiótica, el cuerpo de la danza genera significados a partir de significantes: aquellas derivas coreográficas que mimetizan subjetividades personales o ficticias, si se traspasan elementos literarios. El riesgo de abordar la sistematización de cualquier discurso se acrecienta cuando su objeto se centra en el cuerpo, por involucrar una red estructural en la que interfieren lenguajes distintos, así como, en la conquista del espacio hacer devenir un esqueleto tridimensional con códigos que no siempre pueden universalizarse.

La cita de Sigmund Freud que resume con extraordinaria prosa aquello que no sólo hace el artista pantomímico, sino también el bailarín en todas sus disciplinas se recoge en el texto *Mimo. El arte del silencio*:

Quien tiene ojos para ver y oídos para oír, se convence de que los mortales no pueden encubrir secreto alguno. Porque cuando los labios callan, hablan las puntas de los dedos y la emoción rezuma por todos los poros del cuerpo (Freud en Roberts, 1990: 13).

1.3. Libreto: presencia, evolución y omisión en las propuestas coreográficas

Paul Ricoeur se pregunta en su ensayo *Del texto a la acción*; acerca de la posibilidad de hacer del texto una entidad móvil, sujeta a una dialéctica fluctuante “como en las cuerdas de un arco” (Araiza, 2017) cuya rigidez rompe su tensión con elasticidad. El paradigma que propone Ricoeur en cuanto a este tipo de interpretación está representado en esa imagen del arco: “arco hermenéutico”, donde se establece un “puente entre explicación e interpretación mediante el cual podemos dar cuenta a la vez de la dimensión semántica (el significado) y la dimensión semiótica (el sentido) del texto” (Araiza, 2017). En este “arco”, el libreto, como texto, hace pendular su integridad en tanto a su consistencia lingüística, no solo por no ser objeto de evidencia literaria, sino porque los signos omitidos que esconde son terreno de la práctica escénica. La semántica de los movimientos es de gran complejidad, por inmiscuir información subjetiva, ajena a los

patrones textuales y que aportan múltiples sentidos según quien sea su receptor. Esta tan solo está presente en la escena, de forma que la opacidad de la representación no siempre queda esclarecida por las posibles anotaciones del libreto, si lo hubiere.

La máxima filosófica que ejerce en el símbolo una primacía reflexiva: “el símbolo da que pensar” (Kaulino, 2007: 68) es para Ricoeur una entidad de doble sentido, que motiva una hermenéutica análoga, por referirse a un significado literal y a otro oculto. Este principio es una evidencia de las múltiples interpretaciones que puede tener el ejercicio interpretativo, una dificultad todavía más agudizada cuando se toma el movimiento danzado –arte no verbal por excelencia–, como punto de partida. En un estudio semiológico, el signo textual del libreto y el signo corporal de la danza equidistan, tropiezan, contemplan y agitan, por la conquista de hacerse discurso. La praxis teatral en la que el libreto toma cuerpo mantiene el esquema estructural de sus componentes, pero la comunicación de sus actantes, ahora bailarines, transfiere los significados primigenios a otro código. El estructuralismo, que delimitaba sus premisas a un estudio formal objetivo, fragmenta el texto y en su segregación se filtran elementos de sentido del sistema, por lo que las posibilidades del “arco hermenéutico” de Paul Ricoeur se apela a la organicidad del “texto”, “se alza desde la vida, se detiene en la obra literaria y vuelve a la vida o aplicaciones potenciales” (Palazón, 2007: 264). Es de interés no permitir censuras en la uniformidad de los análisis interpretativos que expresen el discurso. La expectativa de los tiempos pasados se pierde en el tiempo, la textualidad se abstrae incompleta en sujetos, incapaces de ser por sí mismos la integración de todo el significado. Su código se encarna entonces en la combinación escénica orgánica.

Los puntos álgidos de ese arco de Ricoeur se reducen para Polanco y Malavé (2018) a la dialéctica del explicar y del comprender, ambos paradigmas hermenéuticos por los que extraer los campos significativos de un texto, aquí también coreográfico, más amplios posibles. Paul Ricoeur no contempla en la acción interpretativa al hecho dancístico, de hecho, su significado de texto es conservador, tan sólo se trataría como tal al objeto escrito. “Comprender una obra exige, en definitiva, un viajar a lo largo de ella, abriéndose a las nuevas expectativas que tienden a modificar las propias” (D. Sánchez, 2004: 151). Su filosofía empieza a consolidarse en el ensayo *El discurso de la acción*, posibilitando un cuestionamiento de la terminología y la concepción que permiten tratar el estudio de los textos desde una supuesta fenomenología lingüística, para Alfredo Martínez (2000), hacia una hermenéutica de la acción. Y es en este punto, en el que, a

partir de los estudios textuales y semióticos, el lenguaje toma cuerpo, la acción se vincula con la mimesis “externa” de una narración y de su identidad simbólica.

El libreto como texto de la danza, está abocado a ser un registro incompleto que alude a un tipo de representación donde los análisis están concentrados en los signos escénicos, sin atender a los que pertenecen al texto. La acción física que se lleva a cabo en cualquier montaje coreográfico está registrada en forma de argumento descriptivo de los sucesos que tienen lugar. No es una partitura del movimiento. La sustancia de su drama tan solo se concluye con su puesta escénica. Si este tipo de texto se considera o no literatura, está en un punto de endeble posición, debido a que su estructura no deja de ser accesoria en el drama. Es la interacción coreográfica de los participantes el motor narrativo. Vaisman (1979) interpela al texto dramático, a sus acotaciones y a sus signos no lingüísticos, como los responsables de que ese drama pierda su literariedad –si eso fuese posible–, porque dice que la interacción lingüística de sus palabras no es “origen y sostén del conflicto dramático” (p: 18)

Resulta claro entonces que en tanto en el texto el rol central del seudodiscurso icónico que representa al discurso dramático cede el lugar al discurso sustitutivo, la obra dramática deja de ser literaria, por cuanto este último discurso no existe como tal en el drama, sino como sustituto de soportes sígnicos no lingüísticos, a través de los cuales se constituyen las objetividades no lingüísticas del drama (Vaisman, 1979: 18).

Vaisman (1979) pretende un análisis restringido a la pieza literaria, es decir, al texto como soporte material del drama teatral, sin que se puedan establecer puentes entre su tejido y el escénico. El significante que el teatro recrea desde unos signos lingüísticos pertenece a otro lenguaje, en el que interfiere la presencia corporal de los actores. El libreto de la danza está destinado más a ser un guion, cuya sistematicidad pierde objetividad en el momento de hacer de las palabras danza. En el sufijo “-eto” se modifica el valor del término con la disminución de su “condición” aludiendo a su extensión o a su validez literaria. El desconocimiento de la firma de su autor no contribuye a respaldar la supuesta falta de legitimación literaria, frente a compositores o coreógrafos, que sí aparecen asociados a la entidad textual en cuestión. Tampoco los libretos del *ballet d'action* tenían según Nye (2011), una pretensión literaria, por lo que la figura del célebre libretista no se percibe como tal, de forma que no se encuentra un reconocimiento en su

persona, salvo alguna excepción. El anonimato es una tónica común, y si no es así, al menos se dedica su escritura a poetas menores, sin reconocimiento alguno. “Theophile Gautier decía que el libreto era el texto menos literario: “the least literary from there is” (Rheingold, 2015: 1), y que dicha ausencia no podía juzgarse dentro de los parámetros textuales que no contemplan lo danzado. El hecho de que, en algunos casos, libretista y coreógrafo se fundiesen en una única figura, como en el ballet-pantomima *Télémaque dans l’Isle de Calypso* (1790) de Pierre Gardel⁶⁵, resta credibilidad al texto, por ser un profesional de la danza quien escribe sus párrafos. Una cuestión que deja de ser recurrente, a partir del siglo XIX, momento en el que artistas literarios despuntan en el repertorio de la danza académica (Rheingold, 2015). Es entonces cuando Théophile Gautier empieza a asociarse a títulos coreografiados. Y por si eso fuera poco, además del encandilamiento de público y profesionales por la figura de ciertas bailarinas –Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Fanny Elssler, Carlota Grisi y Lucile Grahn–, este autor es quien se corona como “soberano”, sin eclipsar a Philippe Taglioni: “La pálida luz lunar alemana de Goethe reemplazó al Olimpo” (Haskell, 1945: 27).

En *La Péri* (1912) con coreografía de Jean Coralli y música de Friedrich Burgmüller, además de ser un ejemplo de la preeminencia de los personajes sobrenaturales que reinan la escena romántica –al margen de los títulos de gran repercusión y difusión⁶⁶–, su texto está impregnado de elementos tanto literarios como coreográficos: “from the reader feeling like they are watching dance that is the same in the story as the text” (Rheingold, 2015: 33). El relato narrado en el ballet, basado en un poema y recogido en el libreto, no es un elemento accesorio de la obra; no es secundario ni complementario, es parte de la danza, en equilibrio equivalente de lo que la música fue en los periodos en los que no se cuestiona la posibilidad de la abstracción o el

⁶⁵ Gardel fue bailarín, coreógrafo y maestro de danza de la Ópera de París entre el 1787 y el 1820 (Rheingold, 2015).

⁶⁶ Uno de los títulos de abundante proliferación, hasta casi agotarse a sí mismo, es *Giselle* (1841), cuya narrativa se ha visto recientemente alterada por un cambio tanto en la estética y en el estilo coreográfico, sino también en su dramaturgia, creada por Akram Khan (2018). Una versión estrenada en Londres, en 2016 por el English National Ballet, que introduce el conflicto social de los migrantes refugiados, dentro de la estela amorosa de los protagonistas. Théophile Gautier, en la *Giselle* clásica toma inspiración en una leyenda germana, recogida en un poema *De L’Allenagne* de Heinrich Heine. Las *willys* pierden su posible fragilidad y se tornan mujeres cadáveres, en un entorno social hostil, que presenta la obra ya no a mujeres vírgenes, sino que, en una ambientación contemporánea, que incluso llega a modificar la partitura de Adolphe Adam –bajo el criterio de Vincenzo Lamagna–, el ejército toma fuerza frente a los muros impuestos, metafóricos o físicos. El mito de *Giselle* tiene evaporada su esencia, pero los personajes son reconocibles, aunque sus circunstancias hayan cambiado. “The idea of an authentic nineteenth-century ballet repertoire that might be accurately reproduced is a twentieth-century myth” (Homans, 2019, s.p.).

expresionismo. “While the literary elements are more elegantly executed because of Gautier’s writing expertise, they do less to create the feeling that the text is a story more than a ballet” (Rheingold, 2015: 33). Aunque, el pragmatismo del libreto, en general, se superpone a su poeticidad, por un estilo narrativo conciso: “looks very spare, something like a dramatic script with the dialogue removed and only the stage directions remaining” (Wachtel, 1998: 115).

La “autenticidad literaria” del libreto no es motivo de estudio en esta investigación, así como tampoco si dicho texto debe ser considerado un género menor, como Delgado (1993) así lo enmarca por representar sus cánones “insuficiencias de estilo” (p: 59). La lectura del libreto no está destinada a ser independiente, tampoco, según su perspectiva, se alaba de tener una “intención no puramente informativa (denotación), suponer una desviación (écart) con respecto a los usos habituales de la lengua, y una intención expresiva o estética (muy relacionada con el concepto de connotación)” (Delgado, 1993: 58). Se trata entonces de un “apéndice” de *algo* que involucra signos no textuales. Un apéndice que, desde la perspectiva de la concepción narrativa de Gardel, es el vehículo que transita entre la conciencia del espectador y la del intérprete. La identificación de cánones paratextuales dentro de la estructura del libreto es un recurso que Rheingold (2015) reconoce por permitir la distinción entre los signos del discurso, los de la historia y los escénicos.

En el entorno operístico, Arno Gimber (2008) lo define como una forma textual híbrida, entre música y palabra, cuyo texto debe adaptarse a las exigencias para las que ha sido confeccionado: ser el medio por el que se manifiesta la acción y se expresan las emociones de los personajes. En tanto hibridación, imbrican signos distintos, como en el caso de la danza, por lo que es natural que el libreto se adecúe a los requisitos de cada medio escénico y que para ello introduzca elementos que no le son propios.

Entre los siglos XVIII y XIX el libreto de la danza se “reducía” a ser ese registro del argumento, en el que se mostraba su estructura en un número determinado de actos y escenas, además de presentar a los bailarines que lo interpretarían con la mención de su nombre. Tomassini (2011) también señala en el libreto la escueta aparición de gestos y movimientos dramatizados que servían como recurso dramático para contar la acción, probablemente en forma de pantomima –en sustitución de la acción lingüística–.

En general, el libreto se confunde o se identifica con el programa de mano, de hecho, durante el esplendor del *ballet d'action*, era el vehículo por el que difundir al maestro coreográfico que había compuesto tanto el ballet, como su estructura narrativa – de tintes literarios, mitológicos o históricos– (Tomassini, 2011). Un problema terminológico está en que el uso del concepto “Vers d’ attribution” –versos de atribución– que aludía (Rico, 2004) al tipo de texto que se encargaba de recoger la información relativa a los intérpretes y a los personajes de la acción, no era de uso difundido⁶⁷. Las fuentes bibliográficas consultadas no lo han dispuesto de esta forma, de hecho, en el artículo de Clara Rico (2004) se desconocen las fuentes documentales que así los designan.

Este uso era una forma de publicitar la obra, de comercializar con el concepto de su puesta en escena y de anticipar la historia contada en el ballet: “programmes were translated, reprinted, and circulated in cities all over Europe” (Nye, 2011: 212). En *Iphigénie en Tauride* de Noverre, en la escena que se evoca un sueño, se utiliza la palabra escrita: “Thoa’s nightmare is seen in his expression of terror as he sleeps and in the red, silhouetted hand of Atropos, one of the three Fates of Classical mythology, writing” (Nye, 2011: 99). Recurso empleado también por uno de sus discípulos: *Charles Le Picq* en su versión sobre *Castor et Pollux*. En su dramaturgia, la palabra verbalizada del libreto se utilizaba para indicar al personaje protagonista, a Pólux, su descenso a los infiernos en búsqueda de su hermano fallecido: “Go: descend to hell, renounce the light/ It is fate's will that you should save your brother” (Nye, 2011: 99). También otros coreógrafos de menos prestigio se valen de este recurso. Aunque hay que tener en cuenta que “that use of written language on stage is symptomatic of a failure in mime language” (Nye, 2011: 99).

El hecho de que la verbalización del libreto fuera parte del espectáculo escénico es un retazo del *ballet de cour*. Se recitaban los versos, con el objetivo de hacer en la escena una “reactualización” del papel del coro en las tragedias griegas, orientada a ser sus voces, la reverberación de los gestos corporales. Por el contrario, la ausencia de la palabra hablada será motivo de rechazo para la estética del *ballet d'action*: “The

⁶⁷ En algunos ballets se conservan ambos tipos de libreto como es el caso del *Ballet de la Délivrance de Renaud*, presentado en 1617 (Rico, 2004).

eighteenth-century culture in which the ballet d'action developed was a culture of the body, but the body subordinated to the voice" (Nye, 2011: 22).

A continuación, se resaltarán algunas obras donde la presencia del libreto es significativa en la estructura escénica. Los siguientes versos son un fragmento de una obra de marcada orientación política, en la que las palabras ejercen una presión mayor, puesto que es parte del espectáculo incidir más en ese discurso creado en el libreto.

Vais oh pueblos a Pallas, las Musas y las Gracias ver,
Pero también a la Justicia y la Paz.
¿No juzgaría acaso sus rostros viendo,
Que lo que en el Cielo es bello está ya todo aquí?
(Rivera, 2009: 69).

La obra se titula *La naissance de la paix*, y trata el tema de la paz de Münster. Se presenta el 19 de diciembre de 1649 en Estocolmo, por encargo de la Reina Cristina de Suecia, quien, como Luis XIV, representaba el papel de máxima divinidad –la diosa Pallas–; pero con la diferencia de que, en este caso, no pretendía ensalzar su figura, al contrario: era sin saberlo, tildada de ignorante. La coreografía es de Beaulieu, compuesto por 19 *entrées* y varios recitativos y Descartes es el autor del libreto (Rivera, 2009). “¿Cabe imaginar al metódico Descartes ordenando un ballet? Pues lo hizo” (Reyna, 1965: 40), aunque no aceptó que su firma figurase en el mismo. El texto de Descartes era pura filosofía política:

Descartes no estaba muy interesado en su composición, pero debía haber visto en la idea general de una alegoría política una ocasión singular para expresar su disgusto a la Reina, que después de todo, muy posiblemente, no iba a entender nada del mensaje; también era un modo de dar forma a sus ideas políticas, como una protesta privada, una manera de darse un gusto (Rivera, 2009: 50).

En otro ballet *Vers pour le Ballet de la Reyne, representant la beauté et ses nymphes*⁶⁸, los versos del libreto eran recitados por el público durante la danza, inspirados

⁶⁸ La partitura difiere en muchos aspectos respecto al libreto conservado, incluso en el título. El documento más completo, localizado en la *Collection Philidor*, se denomina *Ballet de la Reine, dansé le Dimanche Gras de l'an 1618*. Tampoco se incluye parte musical para todos los “entrées” de los que está compuesto el ballet según el libreto, recoge exclusivamente cuatro. Estas disparidades libreto-partitura están justificadas en el hecho de que era frecuente la improvisación de la parte musical (Rico, 2003),

no tanto en el argumento, sino en las cualidades de las personas que estaban en la escena. La primera estrofa: *La beauté pour la reyne*, trata la boda entre Luis XIII y Ana de Austria. La belleza femenina es la personificación de la gloria real, “tiene un poder una vida sobrehumana” (Rico, 2004: 155), pero debe abandonarse a sí misma para entregarse al rey. Es un sacrificio análogo a la situación política que ostentaba España en la época, puesto que Ana de Austria como primogénita del rey Felipe II tuvo que renunciar al trono español, por una monarquía “donde reinan la justicia y las virtudes” (Rico, 2004: 156). Por otro lado, el tema del sacrificio es recurrente, sino por amor, por la comunidad, o por ideales políticos, porque un padecimiento de este tipo, y más cuando es irreversible, genera un impacto mayor.

*Je sais bien que les immortels
Reconnaissent tout mon empire,
Et que rien ça bas ne respire
Qui ne me donne des autels;
Mais je quitte ceste puissance,
Et me range à l'obéissance,
D'un juste et d'un aimable Roy,
De qui l'âme en vertus féconde,
Reçoit autant de vœux de moi
Que j'en reçois de tout le monde.*

Sé que los inmortales
Reconocen todo mi imperio
Y que nada respira aquí abajo
Sin enaltecerme
Pero abandono este poder,
Y me rindo a la obediencia,
De un rey justo y amable
Cuya alma, fecunda en virtudes,
Recibe tantos deseos de felicidad de mí
Como yo los recibo de todo el mundo
(Rico, 2004: 156).

No hay que olvidar que este tipo de danza está destinada a ensalzar las virtudes de la corte. En este caso, los versos son octosilábicos, en doce estrofas de diez versos, distribuidas por la Belleza interpretada por la Reina y otras once ninfas⁶⁹. Representadas estas por damas de la nobleza francesa, entre las que encontramos a una de las hermanas del rey Luis XIII, a Chrétienne (1606-1663) o a Henriette-Marie (1609-1669), calificada en el libreto con el título de Madame; excepto la novena y la décima que formaban parte del séquito de Ana de Austria: Mademoiselle Loyse de Ozoria y Mademoiselle

⁶⁹ Las ninfas, como seres de la mitología frecuentes en los ballets, son representantes de la divinidad femenina. La belleza como arma, aun siendo un atributo positivo, causa catástrofes; detenerse si no en la de Helena de Troya, que según cuentan desde la visión de esos otros seres masculinos y patriarcales, es “responsable” de una guerra.

Anthoinette de Mendoza, acompañantes de la que se convirtió en reina de Francia⁷⁰, a pesar de su corta estancia en París. Las ninfas eran portadoras de esa belleza para embelesar tanto a hombres como a héroes y dioses; es arma femenina, no solo apariencia. La Belleza se debe rendir al culto del Amor, al que ningún corazón de la corte se puede resistir, y cuya existencia está predestinada a la primera. Así lo expresan los versos de *Nymphe Onzième pour Mademoiselle Bouchavane* (Rico, 2004: 157).

*Bien que ta torche soit brûlée,
Que ton carquois n'ait plus de traits,
Que tes grâces soient sans attraits,
Amour, entre en ceste assemblée;
Viens-toi soumettre à la merci
D'un bel oeil qu'on adore ici:
Et quand tu le verras reluire
Par miracle nonpareil,
Sans mensonge tu pourras dire
Qu'un aveugle voit le Soleil.*

Aunque tu llama esté agotada,
Y tu aljaba no contenga ya flechas,
Aunque tus encantos se hayan
marchitado
Amor, entra en esta asamblea;
Ven a someterte a la piedad
De una bella mirada que adoramos aquí:
Y cuando lo veas brillar
Por un milagro sin igual,
Sin mentir podrás decir
Que un ciego ve el Sol

⁷⁰ Tras el asesinato del rey Enrique IV, las disputas entre Francia y España se acrecentaron, la reina, María de Medicis arregló un doble matrimonio para lograr la paz entre ambos países bajo el beneplácito del duque de Feria como embajador español en 1611. El acuerdo comprometía a Luis XIII –sucesor de Enrique IV– con Ana de Austria –hija de Felipe III– y al Príncipe de Asturias con Elisabeth, hermana de Luis XIII. Así, tras la firma del *Tratado de Fontainebleau* el 20 de abril de 1611, y las Révoltes des Grandes, que retrasarán la consolidación de la alianza, en 1615 la futura reina de Francia viaja acompañada de su cortejo particular, la *Maison espagnole de la Reine*, para fijar el enlace (Rico: 2004).

Esta constante presencia verbal o textual de los libretos como soporte o complemento de la pieza, no siempre ha resultado un verdadero apoyo en tiempos de Luis III o XIV. Reyna (1965) considera que “de nada sirvió imprimir en los libretos la traducción y explicación de aquellos espectáculos que a veces duraban nueve horas” (p: 53) en piezas como *Hércules enamorado* de Cavalli o *La manzana de oro*, de Cesti, por la excesiva espectacularidad de atuendos y tramoya, frente a la composición dramática. Así como por una falta de coherencia narrativa en unos ballets que en ocasiones eran anexos de una ópera sin la necesaria congruencia expositiva. No por ello se impugnan la riqueza cultural y artística de dichos documentos, al contrario, a finales del siglo XIX Paul Lacroix compila un gran número de libretos franceses, fechados entre los años 1582 y 1655, fundamentales para conocer de forma teórica los *ballets de cour*. Un total de seis tomos que recogen un tipo de texto dual, en el sentido de que se hace del texto el cuerpo narrativo de la danza y, por otro lado, se presenta la composición del discurso en el momento en el que ese libreto es puesto en un escenario (Rheingold, 2015). La existencia de los textos, como se supone, no es concluyente para el estudio de ninguno de los ballets, porque su ausencia es similar a la sensación del “miembro fantasma”.

There are many questions still unanswered about the nature of the ballets that frequently formed part of operatic productions. The most important clues about this practice, which was far more prevalent than most opera histories lead us to believe, are found in the surviving, they do not always include music for the ballets mentioned in the librettos (Pietropaolo y Parker, 2011: 26).

La procedencia narrativa de los libretos de danza se tomaba frecuentemente de otros textos que formaban parte del repertorio teatral, al contrario de la pantomima griega o de la *commedia dell'arte* (Nye, 2011). Los temas tratados en la *opéra-comique* son objeto de inspiración para coreógrafos como Angiolini, que toma el texto en *Le Roi et le Fermier* (1762), creado por Michel-Jean Sedaine, para su obra *La Caccia di Enrico IV*. La traducción⁷¹ de lo que se cuenta en palabras al movimiento danzado, es lo que provoca mayores problemáticas para los coreógrafos, porque en un principio no se tiene tanta

⁷¹ Este concepto se abordará en su relación con la semiótica a lo largo de la investigación, como herramienta por la que contemplar cómo lo narrativo incursiona en la coreografía. En este caso, el término es abalado por Nye (2011) en aquellos procesos en los que la danza o el mimo “mimetizan” las palabras en *otro* lenguaje, ya no literario, pero que conserva su esencia. Es frecuente, en este sentido, que la mitología resurja como *otro texto*, formado por algo más que un compendio de pasos. Como “traducción”, es susceptible de modificaciones, “but this still does not constitute an intention to tell a story in a better, more intelligent way” (Nye, 2011: 55).

conciencia de las posibilidades de explotación de los recursos visuales y auditivos. Nye (2011) habla de una relación isomórfica entre el texto y la pantomima, pues el lenguaje verbal se transfiere a otro gestual, se “cristalizan” sus estructuras, y se acoplan entre sí por la generación de un “idioma escénico” alternativo. En la Antigüedad, son los brazos y las manos los que transmiten el discurso. En una reseña publicada en *The Times* de Londres, se referencia el *ballet d'action* como si de un diálogo se tratase, en el que intervienen los bailarines como interlocutores. La danza como arte comunicativo es un tema que ya se “pensaba” entonces en torno al 7 de septiembre de 1785 –fecha de publicación en el citado periódico–. Aunque el origen del concepto corresponda a cuestiones verbales, de interacción interpersonal entre las mentes de los interlocutores, como indica Edward Nye (2011).

En tanto actividad artística, la danza es también un lenguaje similar a la “lengua natural”: “Cada arte tiene su propio lenguaje, es decir, únicamente los medios propios de sí mismo. Así, cada arte es una unidad cerrada en sí misma. Cada arte tiene una vida propia. Es un reino por sí solo” (Kandinsky, 1912: 99). La danza es una forma comunicativa que utiliza sus propios signos, entre los que el libreto adopta a actuar como intermediario entre los dos polos: aquel que percibe y lo artístico. Hacer de la danza lenguaje, es una caracterización de especial preponderancia en este contexto en el que se presenta a la obra coreográfica como una entidad “contagiada” de parámetros de otras artes, en este caso, literarias.

Es posible advertir el carácter de cada interlocutor en las intervenciones marcadas en los libretos, siendo este también parte importante del *ballet d'action*. “Mimes dancers would sometimes have to speak the unspeakable” (Nye, 2011: 141).

A ejemplo de “Shakespeare”, [Noverre] hace de la libertad la regla suprema de su arte. Si bien el ballet emplea así un lenguaje puramente visual, exento de todo carácter racional y oratorio, no siempre se le niega al gesto la ayuda de la voz. Un coro disimulado de bambalinas y que, en lugar de cantar, dejara oír exclamaciones y gritos, subraya lo trágico de la escena de horror (Levinson, 1927: 49).

La supuesta falta de racionalidad en pro de la emoción o la expresividad es una cuestión problemática en el discurso de la danza. John Weaver (1712) expone en *An essay towards an History of Dancing* como el cuerpo se convierte en imitador de las pasiones, sin perder racionalismo en el ejercicio de su danza: “Now, tho’ Dancing be far from an

Irrational Art” (Weaver, 1712: 27). Marie Bardet (2014) en *Pensar con mover*, se dedica a propiciar los encuentros entre el pensamiento y el movimiento, confrontando sus discursos entre la estética de los profesionales de la danza y el de los filósofos. Desde su perspectiva, en la danza converge una razón –pensamiento–, que convive con el “mover corporal” del sujeto bailarín. Se cuestiona entonces acerca de la posible relación entre el dinamismo de los pensamientos y el del cuerpo en el danzar.

Estos desbordan las tramas lineales de espacio y de tiempo al desplazar la línea de división entre sensible y representación, entre cuerpos en movimiento que ya no ascienden a la visibilidad de los cuerpos definidos como figuras individuadas, sino que se sumergen y se extienden en agenciamientos colectivos, captándose entonces como corporeidades diversificadas y cambiantes que atraviesan los cuerpos que envuelven (Bardet, 2014: 21).

En el diálogo de Paul Válerý (2004), Sócrates debate con Fedro y Erixímaco, en torno a la implicación de la mente racional en la actividad del espectador de danza. Sus visiones son distantes y representativas de los distintos modelos posibles en la contemplación de la bailarina. En el primero, sentir su lenguaje foráneo por una aparente incomprensión del lenguaje, dice Sócrates: “Basta que el alma se fije y se rehúse para que ya no conciba sino extrañeza y disgusto ante esta agitación ridícula...” (Válerý, 2004: 101). Lo que secunda también Erixímaco, por ser el alma racional incapaz de comprender los “delirios” del movimiento: “¡A veces me parece que la razón es la facultad que tiene nuestra alma de no entender nada de nuestro cuerpo!” (Válerý, 2004: 101). A pesar de que párrafos más tarde, Sócrates afirme que el movimiento lo es todo. “Tanto el amor como la mar, y la vida misma, y los pensamientos... ¿No os dais cuenta de que es el acto mismo de la metamorfosis?” (Válerý, 2004: 103). Transformación porque cualquier *mover* genera un cambio en el espacio y en quienes lo habitan. Está en cambio en Fedro proveer de una visión más contemporánea, en la que el movimiento físico motiva el *mover* de la mente: “Me encuentro claridades que jamás hubiese obtenido de la mera presencia de mi alma sola...” (Válerý, 2004: 101). Su reflexión está en hacer del movimiento de la bailarina –la divina Athikté – la máxima expresión de una ficción que huye del “mito narrativo”, pero que expresa una entidad pasional universal, como arquetipo, como lo es el amor.

Así pues, es preciso que la danza, por lo sutil de sus trazos, lo divino de sus impulsos, lo delicado de sus momentos suspensos, engendre esa criatura universal que no tiene cuerpo ni cara, pero sí dones y días, y destinos, pero sí una vida y una muerte; y que incluso no es más que vida y muerte, pues una vez nacido el deseo no conoce sueño ni descanso (Válery, 2004: 102).

Son todos ellos juicios de valor en torno a cómo el movimiento puede mostrar *algo*: emociones o los distintos estados del ser humano. Es comunicación. Es lenguaje.

El filósofo Alain Badiou considera la danza como una metáfora del pensamiento, dada la posibilidad de entenderla como “una técnica que conforma un cuerpo desde el exterior” (Bardet, 2014: 36), permite al pensamiento encontrar el lugar sobre el que configurarse. Laurence Louppe (1998) también permite una reflexión de la intervención del pensamiento en el movimiento danzado. Conectar la metáfora a la danza puede justificarse ante la siguiente reflexión: “en tanto la metáfora es –como la danza– el propio movimiento de su intensificación inmanente” (Bardet, 2014: 36). Al contrario, Mallarmé equipara la figura de la bailarina –en su caso Loïe Fuller⁷²– como una figura literaria, objetivando su cuerpo, arrebatándole su condición de ser racional e intelectual, para hacerlo corpóreo. La forma física de la mujer se prioriza porque embelesa al poeta en su actividad de escritura, aunque al mismo tiempo, identifica el movimiento como una liberación, por la compatibilidad entre la literatura y la danza (Jones, 2013).

Un apoyo textual el del libreto, que parece irrenunciable cuando se toman en consideración juicios como el de Schink (Nye, 2011), al determinar que la técnica del *ballet d'action*⁷³ no estaba capacitada para expresar aspectos psicológicos complejos. Si se detracta esta línea de pensamiento, que lleva a percibir el discurso de la danza como algo ingenuo y superfluo, porque los temas de gran envergadura emocional son

⁷² El estilo coreográfico de Loïe Fuller, representa la negación de unos cánones clásicos y tradicionales, por una danza de experimentación plástica, a través de la iluminación y el vestuario; y por su adscripción a unos ideales simbolistas que se persiguen en literatura (Jones, 2013).

When Fuller appeared in London, one reviewer described her movement as a luminescent spiral emerging from an almost palpable darkness: “The stage, by means of black hangings, was made perfectly dark, and the dancer went through her graceful and beautiful evolutions amid an iridescent glow from the lime lights” (Jones, 2013: 19).

⁷³ En el *ballet d'action* de Noverre, se apoya el desarrollo escénico de los bailarines con la participación del coro, a modo de voz en off, al estar ocultos entre las cajas del teatro. Técnica también utilizada por la pantomima romana, donde la acción corporal de los intérpretes era acompañada simultáneamente por la participación del coro (Nye, 2011).

inabarcables, es complicado argumentar con la documentación necesaria algo que se ajuste a la realidad del momento. Las aproximaciones a su lenguaje resultan un acercamiento más o menos preciso de lo que implicaban, porque no es posible especificar con seguridad los movimientos y gestos que los bailarines mímicos utilizaban en el *ballet d'action*. Para Noverre (2004) el libreto de ballet, cual texto conservado, es una forma de legitimar el arte de la danza, aun con el riesgo que supone su posterior comprensión, por la falta de referentes que la coreografía se queda para sí entre generaciones. Esto es porque, en ese “ponerlas en ejecución” o “en acción”, se pueden perder los sentidos que su creador quiso atribuirle. Las posibles anotaciones de los pasos pueden ser reconocibles en la danza actual –aunque en este caso la técnica esté mucho más depurada–, no son concluyentes. Es una problemática patente afirmar si el *ballet d'action* podía en el siglo XVIII expresar todos aquellos asuntos que Noverre le atribuye. A pesar de ello, y como ya se ha expuesto, el hecho de que el programa de mano sea una herramienta para entender qué ocurre en escena, tan solo permite a los detractores justificarse y cuestionar la capacidad de expresión de la danza. “The playwright and critic Matteo Borsa concluded similarly that programmes were false promises” (Nye, 2011: 210). En este sentido, ni siquiera se puede asegurar que las expectativas escritas se adecúen a la propuesta escénica, del mismo modo que la academización del ballet fue conquistando el virtuosismo técnico o que las bailarinas románticas no bailaban como en la actualidad se interpreta *Giselle* o *La Sylphide*. Collazo (2016) interpreta la labor de la trama fijada en los programas de mano como una fuente documental para el investigador, que se encuentra con la carencia audiovisual, “en tanto que permiten medir la distancia entre las pretensiones conscientes aludidas y el resultado práctico de ellas” (Collazo, 2016: 55).

Una cuestión que podría resultar anecdótica, pero que dificulta los estudios analíticos en torno a estas obras con libreto, pero sin su correspondiente “partitura” escénica –completada con lo musical, lo plástico y lo coreográfico–. Al ser la danza frágil, de naturaleza efímera por ser un arte que se traslada entre generaciones, no permanece en el tiempo y el libreto resultaba el único objeto tangible al alcance del espectador: “in this evocation of a spectator sitting at home attempting to relate what he reads in a libretto to the actually of a performance he can only barely recall, an essential hostility surfaces between dance and words or pantomimic gestures” (Goul, 1993: 101). La estructura literaria es un engranaje que no funcionaría sin la integración de los elementos que forman parte del espectáculo de danza.

Tener en cuenta también, que “el libreto no es una fuente uniforme que mantenga siempre una estructura fija” (Rico, 2005: 1282). Tampoco su registro era completo, pues había *entrées* que no llegaban a recogerse, no se seguían patrones estables y según Rico (2004), no se dedicaban en exclusiva a atender los requerimientos de la obra en cuestión, sino que también resultaba un “pastiche” de la prensa rosa que daba crédito a los cotilleos de la corte. Este eran los casos en los que el libreto era repartido entre el público, cuyo texto tendía hacia lo satírico, y que servía además para seguir la trama. “The libretto in trying to cater to both of these reading audiences becomes a hybrid pre- and pro-production work” (Rheingold, 2015: 2). Es por esto, por lo que Nye (2011) trata con cierta cautela los documentos que se han conservado. Nos dan una información parcial de lo que en realidad ocurría en la escena de los primeros siglos, cuando todavía no había material audiovisual. Los programas que acompañan al espectáculo contenían un resumen del argumento, pero su escritura no era minuciosa. Se mezclaba el estilo del coreógrafo y de los críticos, y ofrecían una información en cierta forma alterada de lo que el *ballet d’action* significaba en la época. “Programs were attempts to bridge the gap between an innovative form of fast-moving, visual theatre and the sometimes more conventional expectations of spectators” (Nye, 2011: 4). La coreografía es lo que primero desaparece –el “texto coreográfico” o lo que Louppe (2011) llama memorial corporal–, pues el argumento encerrado en forma de libreto y la partitura son un objeto tangible, capacitado para ser almacenado en una biblioteca. El olvido coreográfico de la obra ha abocado a una desaparición integral de sí, para Louppe (2011: 291) motivado por la integración entre la “pérdida de identidad artística, pero también pérdida de la memoria”. La transmisión oral es un vehículo todavía vigente, aun cuando se cuenta con material audiovisual. Si el autor fallece los intérpretes, que bebieron de primera mano su idea coreográfica –algo que va más allá de la ejecución de pasos–, tienen la responsabilidad de transmitir los conocimientos a las generaciones venideras. Una transferencia entre cuerpos, lo más transparente posible, para poder mantener la llama de la obra y de su autor viva.

Es factible cualquier consulta a un libreto, con independencia de su fecha de estreno, pero no tan viable el acceso a la coreografía, también por una situación de egoísmo ante el fruto de su inventiva. Se tiende a ser “celoso” de la intimidad creativa de las piezas coreográficas, obstruyendo la posibilidad de acceder a un legado enriquecedor en todos los sentidos. De ahí que la percepción pueda estar contaminada: entre la aparente

falta de meticulosidad de sus autores en el registro textual y la pérdida de la coreografía, en definitiva, el fin último de cualquier obra escénica danzada.

“Los programas de Noverre no renuevan los mitos de la antigüedad, pero retoman y combinan los precedentes literarios” (Levinson, 1927: 52). Recogen la narración de un determinado relato mítico, convertido posteriormente en literatura, pero no hay una revisión del enfoque. En el caso del maestro francés, los libretos recogen las vivencias y las vicisitudes de los personajes que intervienen en el drama, además de según Vallejo (2014) sugerir los “mecanismos a través de los cuales la pasión es traducida en expresión” (p: 305). Para Angiolini adaptaciones forzosas, no interesándole la cualidad literaria de los libretos, lo que ataca es “la explicación al público de una acción pantomímica ininteligible, en sí, por medio de la distribución de programas impresos, sería una prueba contundente de la insuficiencia de la obra” (Levinson, 1927: 53). El ballet pierde en este caso su intensidad dramática.

La subordinación de una práctica física, como es la danza, a un texto de dudosa calidad literaria, o cuyo culto poético está reñido con lo que se pretende en una lectura artística, resta autonomía al montaje coreográfico. El libreto se convierte en una parte inherente a la representación desde el momento en que se empieza a consolidar el academicismo en la danza. Para Levinson (Noverre, 2004), los libretos “al narrar el tema, llenan las lagunas del espectáculo” (p: 52), en cambio Lifar (1973) entiende que el libreto no es un fin en sí mismo, y debe limitarse a un apoyo abierto a cualquier objeción. “Mi verdadero objetivo es crear un poema-drama bailado que se baste a sí mismo, al punto de conservar intacta su integridad de desarrollo, incluso si se le privara del poema literario” (Lifar, 1973: 15). También Angiolini se enfrenta a esta subordinación, censurando en su caso a aquello que, como Noverre entendían el texto como “partitura” para el discurrir narrativo. Sus motivos están para Jones (2013) en la pérdida de intensidad dramática, al anticipar el libreto los entresijos de la trama en momentos previos a la representación. En Haskell (1945) se muestra su reprobación, por tener sus textos una extensión excesiva y carecer de gracia. Por otro lado, Nye (2011) prefiere interpretar su dependencia como un punto a su favor, por evitar la incerteza del espectador ante el conocimiento del tema tratado –cualidad informativa–, aportar respetabilidad a un género –el *ballet d’action*– cuestionado, y favorecer un mayor dominio sociopolítico –propaganda–. Y si el libreto o programa de mano, en su independencia coreográfica satisface funciones como la de

atraer al espectador –al difundirse tiempo antes del estreno de la obra–, la de encuadrar contextualmente la historia y la de respetar, en la mayoría de los casos, las intenciones del coreógrafo se pueden percibir según Nye (2011) como “paratextos literarios”. Y curiosamente, como “paratextos”, Rheingold (2015) afirma que este material del libreto es el utilizado por los coreógrafos y los compositores para hacer del texto una obra escénica. “Process statements function as performative speech acts to be rendered on stage because they were written for a choreographer and composer to translate them into the medium of ballet” (Rheingold, 2015: 4). El coreógrafo traduce así en movimiento lo que ve en el libreto. El código cambia, aunque se mantengan íntegros sus principios y el interés por el proceso sobrepasa el entorno de la danza. “The critical examination of language of a dance libretto as a verbal description of a non-verbal agency in a performance experience, relevant to both cultural theory and dance research” (Tomassini, 2011: 6).

Pero ¿qué ocurre cuando no hay un libreto creado en relación con una temática? Es el artista coreográfico quien se enfrenta a la composición de la dramaturgia de su obra, tendencia más concerniente a partir del siglo XX.

La cuestión problemática aquí, está en pretender que los elementos narrativos dominen o reclusen la configuración del movimiento. Es parte de la labor del coreógrafo filtrar lo literario. No hay un patrón narrativo fijo, el discurso se interpreta, puede tomar los condicionantes que dominan el texto original, pero no limitar aquellos que el “texto coreográfico”⁷⁴ traslada. El texto no es una estructura cerrada, ajeno al constructo social

⁷⁴ La caracterización de la dramaturgia narrativa como un “texto coreográfico”, sobre el que se encuentra la literatura de un mito danzado tras un proceso semiótico de transformación o conversión de códigos, es utilizada por otros investigadores como conceptualización de un fenómeno diferenciador en el estudio teórico de la danza. En el que se otorga al cuerpo la facultad de ser discurso, sobre un patrón lingüístico que se ocupa de otro lenguaje, no ya el de la lengua natural, pero que se expresa semejante. El entorno de utilización de este concepto “texto coreográfico” –o “dance text”– se piensa sobre todo aplicado a la danza contemporánea (Brandstetter, 2015; Khendryk, 2017; Louppe, 2011) por ser el movimiento no solo la experiencia técnica de una gran estilización corporal, sino también un elemento cuasi textual. También en la bifurcación literatura y danza (Meglin, Joellen A. y Matluck, Lynn, 2016), se encuentra un tipo de obra en el repertorio que resulta la encarnación de una forma textual poética o narrativa –“embodied text”– o, en contraposición, cuando la literatura toma forma corporal en su propia semántica y cuenta como forma prioritaria o significativa de su argumento una aproximación a lo danzado –“textual choreographies”–. En las transferencias de la poesía a la danza (Retolaza, 2013) el término se utiliza para especificar este fenómeno de “préstamo” en el que el ballet se percibe sin espacio para eludirlo, al imaginario creativo de otra arte. La danza así mismo puede entenderse como texto (Franko, 2015) en el periodo de la danza del Renacimiento y del Barroco, entre otras cuestiones más complejas, por utilizarse como arma política. Por otro lado, ha sido utilizado como identificador de un tipo de lenguaje danzado fundado en el gesto (Joy, 2014) y que transmite un determinado discurso psicológico, intelectual y emocional. Y, en cuanto a la

y moral que impera en la época, tampoco a las estructuras del pasado, no por ello añejas o caducas en medios escénicos. En tanto texto, espera ser “leído” como si de frases se tratasen –concebir el espectador como “un cazador de narraciones visuales” (Cardona, 2000: 22)–; pero su lectura está condicionada a una percepción sensitiva amplificada. Los que miran, intervienen en lo contado, a través de la activación de una especie de radar que potencia “el significado social y estético de la propuesta escénica desde su papel de *lector-espectador*, decodificando el mensaje fundado a través de representaciones, significaciones sociales y culturales que fabrican la percepción general de la obra” (Mondragón, 2007: 14). Dicha información se transforma con la acción del sistema nervioso, susceptible al posible “placer” o “desagrado” ante la percepción de la pieza artística. Por tanto, según los condicionantes externos e internos de aquel agente espectador, aquel “río de estímulos y provocaciones” que tan claramente observa Cardona (2000: 17) van esculpiendo ese posible texto entre las cuerdas del narrar danzado.

La lectura coreográfica, como interpretación⁷⁵ de un código multidisciplinar –en el sentido escénico–, hace a coreógrafos y a espectadores semiólogos del lenguaje de la escena danzada. “In semiotic terms, the realization of a ballet requires the choreographer to decode material derived from one system of signs (verbal) and to recode it in terms of another (kinetic)” (Wachtel, 1998: 116). Este sistema sígnico, que entiende la obra como una configuración de códigos de diferente naturaleza, conlleva en su método una “traducción” de la palabra al movimiento. El mecanismo implica la transferencia entre “lenguas” artísticas, como “idiomas” con gramáticas dispares pero afines a una idea, a un concepto o a una orientación artística determinada.

El lenguaje coreográfico es como pensar en el lenguaje musical o tal vez en otro idioma, pues se trata de “hablar” a partir de la elaboración simbólica, de los temas que ocupan la sensibilidad del coreógrafo. Un enunciado ético, una moraleja,

figuración narrativa de su esquema coreográfico, susceptible de ser reutilizado por otros artistas en el proceso de la versión o la reinterpretación (Pouillaude, 2017), la obra traslada ese “texto coreográfico” como eje dimensional del trabajo corporal.

⁷⁵ “Interpretación” es un concepto que implica una acción reflexiva donde se analizan los condicionantes con el objetivo de clarificar la “verdad” oculta o difuminada del objeto artístico. Luis Rivero dice en palabras de Cardona (2000) que la raíz del término *-pret-* está vinculada a los orígenes sagrados de los rituales chamánicos, asociados al nexo entre lo humano y lo divino, responsables de ofrecer la comunicación entre ambos “mundos”. El investigador se enfrenta al descifrado de diversos códigos artísticos, para discernir los significados de la obra artística en tanto producto de un autor externo. El bailarín es así mismo intérprete de la pieza coreográfica. Su labor es hacer inteligible la obra, ser el “médium” entre el creador y el espectador.

pueden provocar la visualización de grupos y solistas que se organizan de una manera determinada. ¿Cómo decirle al espectador que “la violencia engendra más violencia”? (Cardona, 2000: 145).

El libreto interactúa entre dos signos, de la palabra al movimiento, componiendo una dramaturgia invisible que soporta una traducción fundamentada en la transposición de la fábula –entendida esta como trama o argumento–. Una traducción que está determinada por la correcta asimilación y difusión de las emociones, responsable de los cimientos escénicos sobre los que se compone el ballet, incluso cuando ya no hay la necesidad de proteger el argumento en un libreto detallado. Frente al prototípico libreto, conciso y preciso en la descripción de las acciones “escritas” en otro código escénico, según Tomassini (2011) está otra forma de literatura manifiesta de la interacción entre los problemas sobre la existencia del individuo, las teorías dramáticas y teatrales, la política cultural y la identidad ideológica del cuerpo.

En la construcción de una semántica coreográfica el movimiento tiene por sí mismo una entidad que interfiere en la existencia objetiva. Es una realidad visible a los ojos, susceptible de ser portavoz de sí misma, y que se agita también ante un estímulo externo como es la música o a las reacciones corporales del resto de sujetos que comparten el espacio. En el ballet *Concerto* (1966) de Kenneth MacMillan (2010), el *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en fa mayor, op. 102* de Shostakovich se hace visible. Los matices armónicos y rítmicos de la música adquieren forma y dirección en el imaginario del coreógrafo, haciendo lo que Cardona (2000: 101) denomina “música visual”. Aunque el punto álgido de la investigación es concentrar las miradas hacia la narrativa de la danza, la música es un factor concluyente en el desarrollo de las obras danzadas. Su ausencia en la narrativa danzada de la escena es muy significativa, no ya dependencia, pero sí vínculo expresivo de la escena.

La ficción no tiene por qué ser sinónimo de narrativo. En la RAE (s.f.) se define como una acción que tiene como objeto la creación de un “espacio” fingido o simulado. La cantidad de simbolismo que se transfiere a los signos corporales, así como su naturaleza, dependen del coreógrafo, pero en la práctica es el bailarín el que interactúa con los estímulos, en ocasiones impredecibles. “Existe porque lo piensa, y porque lo piensa existe, y lo percibe como la imagen mental ubicada a cierta distancia” (Cardona, 2000: 104). El cuerpo en su actividad danzada interfiere en la construcción de discurso,

no siempre en concordancia con lo que los “yo” externos descifran, por la heterogeneidad energética de intérpretes y público. En tanto entidad material orgánica, las aproximaciones a una perfección de lo “móvil” son el espejismo de quien pule las dimensiones físicas de una masa en cambio constante. Las directrices pautadas en un cuerpo son direccionadas por la sapiencia de una visión externa –coreógrafo–, que implementa la gramática y la semántica artística en un lugar que no está en su dominio, pero que posee, en cierto sentido, por moldear el rumbo de la voz artística de ese otro “yo” –bailarín–⁷⁶. “Según Brecht, la obra, en su proceso dramático, coloca su fuente originaria en la tensión y se vuelve última palabra, se vierte hacia la audiencia para producir una reacción como un cuerpo total” (Ponce, 2000: 42).

La identidad de las obras no es monopolio de la fracción coreográfica, musical, plástica o literaria que integran; sino que cualquiera de estos elementos en el ámbito estilístico y estético de la escena del siglo XXI está sujeto a ser subvertido⁷⁷. *Giselle*, el ballet de Akram Khan es un prototipo claro de este fenómeno, no pionero en la revisión de los clásicos, pues incluso esta misma pieza, cumbre del Romanticismo, ha sido revisada previamente, pero sí significativa por disponer de la esencia narrativa del ballet con una libertad que no enjuicia los parámetros anteriores. En el ballet de Khan, estrenado en Manchester en el 2016 y todavía en repertorio por el English National Ballet dirigido por Tamara Rojo, los personajes cambian de contexto, así como de circunstancias personales, pero en cierto modo esa *Giselle* de 1841 continúa latente. “Akram Khan’s new *Giselle* tells the same story, but updates it to a starkly contemporary setting” (Mackrell, 2016: s.p.). La partitura de Adolphe Adam, incluso deja de ser ese elemento

⁷⁶ La capacidad de la obra danzada de hacer discursos múltiples, por ser heterogénea en las identidades involucradas en ese hacer acción, se asemeja a los discursos duales de los que Matamoro (1995) diserta en *El delirio de la lucidez: La poética de Paul Valéry* en cuanto a la proliferación de sujetos de significativa presencia en la obra. Si desde su perspectiva, “el que escribe es siempre el otro” (Matamoro, 1995: 96), también en esta posición estaría quien coreografía, quien compone y quien diseña. Una tríada de *otros* que se podría extender al libretista, dramaturgo, director o diseñador de luces.

⁷⁷ La pérdida de autoridad del autor hacia su obra es consecuencia de este versionado, tan frecuente en las obras clásicas. La posibilidad de apertura semántica hacia esa creación que ha dejado de depender de su gestor, para ser parte de los potenciales receptores, es una cuestión que en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (Silva, 2005) tiene cabida por las problemáticas hacia la validez de los análisis de la “interpretación”. En concreto, mencionar la posibilidad de equivalencia entre el constante “nacimiento” de direcciones dispares de significado en el análisis de los “textos” y, en una doble vertiente, la identificación de dichos significados posibles en la percepción del espectador y en la del coreógrafo que toma una tradición, arraigada en el imaginario, y hace de la pieza un nuevo “producto artístico”. En este último caso, el primer autor deja de tener vigencia, pero sus antecedentes sí son concluyentes. “Gadamer estima que las intenciones del autor nunca agotan el significado de una obra literaria” (Silva, 2005: 198). La obra trasciende su cronología para incidir en un paraje cultural que habla de otro tiempo, de otras problemáticas y de otras necesidades.

identitario que, en otro tiempo, había determinado al menos la estructura melódica sobre la que erigir la nueva propuesta coreográfica. Mats Ek (Arenzano inDanza, 2016, abril 29), en su versión de 1982 por el Ballet Cullberg, desvirtúa totalmente el argumento, pero la vigencia musical del compositor se mantiene intacta. “Ek, interested in the multiple possibilities offered by each of those encrusted narratives, engages with them in an often playful game of references to which the viewer is invited, but never compelled, to take part” (Poesio, 2008: 80). El hecho de que se mantuviese la composición original de la versión clásica es un recurso que potencia el motor narrativo y se aprovecha de los significados preexistentes, en la consolidación de un nuevo enfoque. Roger Salas recoge en un artículo de El País –*Vulnerabilidad de un clásico* (2011)– la importante vigencia musical en un entorno tradicionalista de la exégesis artística:

No hay necesidad de emborronar la partitura de Adam para hacer una Giselle moderna. Ya lo probó el sueco Mats Ek, a quien este intento debe más de lo que aparenta. Ek mostró ejemplarmente que el versionado es tan lícito, como posible si se realiza con altura escénica y creativa (Salas en Martínez, 2019: 68).

Este es el caso en el que se alteraría el argumento, donde el personaje de Giselle se convierte en un arma social, se elimina el aura fantasmagórica del segundo acto y se le provee de un realismo teatral. La espesura del bosque se sustituye por un sanatorio psiquiátrico, en donde las Willis son el espejo de una enfermedad silenciada y estigmatizada, de su repercusión y de lo que supone la enajenación mental como una forma de muerte social.

La incapacidad del personaje de Ek de llegar a la supuesta “eclosión” de su identidad femenina, como mujer, debido a no poder satisfacer sus deseos de maternidad, empeoran su estado mental (Poesio, 2008).

Indeed in this version Giselle, while more assertive, is chastised for her willful sexual transgression rather than her folly of being too innocent in love, as in the ballet, and the potential strength and power of the Wilis and Myrtha has been lessoned by Ek (Midgelow: 2007, 20).

En la crítica de danza se ha utilizado el término “revisionism” –traducido como revisionismo– para referirse a estas obras que toman una pieza previa –a menudo creada al lenguaje de la danza clásica– y transforman su dramaturgia general. Las concesiones

que los artistas se permiten en este sentido son de variada índole. Según Giannandrea Poesio (2008), es un fenómeno reciente, aunque si lo extrapolamos a la revisión de las grandes obras de la mitología clásica, los antecedentes son anteriores. En su ensayo *Evasive narrative: Mats Ek*, se fecha a 1982 la “primera” utilización en presa de este término, en el medio francés *Progrès de Lyon*⁷⁸. Una versión de *Lago* fue motivo de esta caracterización, en concreto revisada a través del lenguaje del coreógrafo Andy Degroat. Se trate de cambios en el libreto, de una radical visión en la “sintaxis coreográfica” o de mudanzas armónicas de contraria estética musical, pueden surgir problemas ante el aparente deseo de semejanza. Los riesgos hacia el rechazo en piezas cuyas raíces clásicas están arraigadas en el repertorio tradicional, son mayores incluso que en aquellas que surgen sin referentes previos. La comparación puede ser negativa, al riesgo de ver sus “innovaciones” de significado o significante censuradas por crítica y público. Poesio (2008) insiste en las connotaciones peyorativas con las que se ha utilizado el término aplicado a las versiones de los grandes clásicos del ballet: “For the reviewers, therefore, revisionist’, dance works were creations that lacked inventiveness and originality, were parasitic on pre-existing artistic materials, and thus came across as gratuitously outrageous takes on allegedly untouchable landmarks in our culture” (p: 73).

En la creación contemporánea es frecuente recuperar el material clásico tradicional, para generar una pieza emancipada respecto al original canónico. “Estas obras no forman parte de la historia real del coreógrafo, sino de una especie de mitología, de un repertorio de figuras que se puede utilizar con toda inocuidad” (Louppe, 2011: 294). El lenguaje coreográfico empleado, en tanto disciplina danzada, no tiene por qué cambiar, aunque el salto histórico y contextual, motiva la evolución. En esta transposición, además de la coreografía y el argumento, también se puede “renovar” la estructura musical. Vincenzo Lamagna firma la autoría de la composición de *Giselle* de Khan, una pieza que permite la incursión de sonidos eclécticos en el que interacciona lo electrónico con lo sinfónico. La música original aparece de forma “aislada” en motivos reconocibles que incrementan un cierto sentimiento nostálgico a la tradición, pero cuyo discurso toma otra voz potenciando esa narrativa, que tan sólo ha mudado de piel, pero que sigue mostrando los caracteres de la obra referente.

⁷⁸ Un recorrido conceptual, que no se ha podido comprobar, por tratarse de un tema que difiere de los principales objetivos de la investigación; quizás no tan relevante para la materia que nos ocupa.

If the planets align, Khan's *Giselle* will put a scintillatingly fresh spin on a 175-year-old classic, while also fusing his chief fascinations: nationality, identity and heritage; and magic, spirituality and mythology. And, with luck, it will also echo past works of his in welcoming all comers (Monhahan, 2016: s.p.).

El libreto como tal ha perdido su vigencia. Ya no se piensa en la narrativa argumental coreográfica como un objeto textual dividido en actos, sino que se plantea el discurso y su posible mensaje a través de un trabajo dramático, en el que además del coreógrafo, una tercera persona se encarga de trabajar en la posible acción poética. La figura del dramaturgo interviene, no como un recurso de hacer literatura en forma de otro signo, sino como la materialización, según Cardona (2000: 22) objetiva o subjetiva de la acción escénica. Así es como se hace cuerpo en la escena aquel texto que antes constituía el libreto. La dramaturgia actuaría en este sentido como patrón estructural coherente de generación de significados verosímiles.

En cambio, en el concepto clásico del repertorio de ballet, la obra no es tanto la coreografía en sí como el libreto. Esto se debe a que las estructuras se construyen según lo que exige ese texto. En peregrinaje por la geografía cultural, se comparte entre compañías con distinto bagaje idiosincrático. El fruto es una pieza que mantiene música y argumento, pero cuya coreografía puede verse alterada. Sus movimientos preservan la intencionalidad primigenia a raíz de un proceso que puede ser calificado como “dramático” donde cada bailarín asimila su propia narrativa, en cohesión con el argumento. Arturo Delgado (1993) lo concibe como un texto subsidiario a la danza, pero un texto que debe estar en cada movimiento de la coreografía. Un texto que omite ornamentos innecesarios, porque lo que se pretende es el encuentro con una línea de acción que muestre las situaciones clave del hecho narrativo, para poder adaptarse al ritmo del lenguaje dancístico. Un libreto que se convierte en dramaturgia en el devenir de la escena, en tanto que da sentido al conflicto y ofrece herramientas de generación de acciones.

Al principio del capítulo se hablaba sobre la adquisición o la pertenencia a un estilo literario en la estructura sintáctica del libreto. Sin entrar en juicios en esta polémica, desde el siglo XIX al XX, las colaboraciones de grandes figuras de la literatura han estado presentes en el ballet clásico, en el neoclásico o en el postmoderno. Jones (2013) considera que el triunfo del libreto, en sus distintas formas, se debe a una preocupación

por la conservación de la pieza en un soporte físico, aunque sea de una forma sesgada, porque el argumento o la descripción de las acciones son una parte de la dramaturgia general. El contexto ideológico de *Les Ballets Russes de Diaghilev* —de gira ininterrumpida entre el 1909 y el 1929—, es un paisaje más que idóneo para esta correspondencia textual. No es una compañía que necesite presentación, tampoco lo requiere su director: un empresario sin formación académica en danza, pero cuyo carisma y destreza sorprenden. Ha logrado afianzar la historia del ballet de una época ligada a la vanguardia del espectáculo coreográfico. Por ello, el paradigma estructural de su vorágine creativa lega un rico intercambio artístico entre culturas y disciplinas. “His lavish productions not only offered artist from all disciplines a flavor of the physical control and exuberance of dance itself, but also the potential inspiration for a radical aesthetics in all art forms” (Jones, 2013: 93).

En *Le jeune homme et la morte* (1956) Roland Petit, colabora con Jean Cocteau para la composición de una obra de gran gestualidad pantomímica y teatral, acompañada de la lírica de la *Passacaglia para órgano BWV 582* de Johann Sebastian Bach. En *The Triumph of Neptuno* (1926), es el escritor británico Sacheverell Sitwell quien se encarga de la composición narrativa del ballet de Balanchine. Todos artistas de esta generación que transgredió, en parte, las fronteras con lo preestablecido en los ballets románticos y clásicos. Se empiezan a cuestionar las formas de ballet, los límites de la técnica se vulneran y la rigidez que acota estilos se hace dúctil, por priorizar la expresividad corporal. En cuanto a la identificación literaria, el primero de estos artistas —arriba mencionados— integró en sus trabajos un abanico de registros literarios, desde los clásicos de la literatura universal, Shakespeare, Emily Brontë o Víctor Hugo; autores de las vanguardias como Jean Cocteau o Vladimir Mayakovsky; o aquellos considerados herméticos como el Conde de Lautréamont o William Blake, son algunas de sus fuentes (Schmid, 2013).

El libreto es también un texto social, con sus propios cánones, transmitido desde las artes escénicas, la literatura, el movimiento, el gesto y las relaciones entre individuos. ¿En qué medida y en qué condiciones el libreto podría entenderse como “hipertexto” en tanto que en él se incluye también referencias externas, procedentes de la tensión cultural o de otros ámbitos?

El concepto de hipertexto, acuñado por Julia Kristeva en 1978⁷⁹ a partir de la teoría dialógica de Bajtín (Macedo, 2008), aplicado al análisis intersemiótico entre el texto de la danza –libreto– y aquel otro coreográfico –la danza en sí misma–, permite la heterogeneidad de enfoques en un contexto en el que se favorece la interacción disciplinaria. “De una obra literaria pueden desprenderse nuevas obras, es decir, hipertextos que otorgan nueva significación al hipotexto y actualizan los temas dentro del contexto de otra época” (Macedo, 2008: s.p.). El *hipotexto* es la otra orilla de la intertextualidad, en su “tradicional” origen, aquel que contiene una información previa, también llamado texto fuente o “subtexto”⁸⁰–la fuente literaria mitológica en el caso que ocupa la investigación–, mientras que el *hipertexto*, es el texto de acogida –cada ballet en sus distintas versiones– (Higuera, Naranjo, Carrillo y Cueva, 2015). El hecho de que el término intertextualidad derive de su analogía con respecto al “dialogismo” de Bajtín, proporciona en su base semántica, la motivación de hacer de los encuentros entre las artes diálogos sobre los que la obra se erija en sí misma.

En una concepción abierta a la riqueza interdisciplinaria, también en el ámbito de la investigación académica, la definición que Roland Barthes estandariza en 1968 (Vicente-Yagüe, 2013: 248) sobre el significado de *intertexto*⁸¹, puede tener su aplicación en el análisis coreográfico. La danza, en tanto texto cuyo lenguaje está determinado por la cualidad y calidad motora del sujeto intérprete, ¿podría pensarse como intertexto? Como producto cultural, contextualizado en una sociedad histórica con ciertos parámetros estéticos e ideológicos, el hecho dancístico recibe influencias que no le pertenecen, e incluso, cuando su narrativa dramática se toma de un referente que se presenta como

⁷⁹ La influencia de Mijaíl Bajtín en la teoría semiótica de Julia Kristeva, a propósito del concepto de intertextualidad, fragua a partir de la publicación del artículo: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967), momento en el que se le aporta al texto una dimensión dinámica afín a su estructura (Martínez, 2001).

⁸⁰ El “subtexto” es cronológicamente anterior, pero no por ello sus elementos constituyentes tienen mayor poder en la totalidad de la pieza. En el momento de formar parte del proceso intertextual, pierde en parte su identidad, para responder a una subjetividad que está influenciada por otro contexto. La presencia de este tipo de contenido en una obra danzada está condicionada además por un viraje de código semiótico, al trasladar lo literario a otro tipo de poética. El “subtexto”, “se entiende como un subconjunto, parte de un texto original, de donde procede el *intertexto*” (Gutiérrez, 1994: 147).

⁸¹ La “intertextualidad” es según Genette (Vicente-Yagüe, 2013) una forma de clasificar el texto en cuanto a su correspondencia con parámetros propios a su estructura originaria, y desde una óptica más consecuente con el contexto –en su significación más amplia–, según la forma de “dialogar” con las influencias que lo motivan o lo interpelan. Así, por su relación transtextual, convive con los siguientes: paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad o architextualidad, términos que permiten precisar la interpretación de aquella obra que involucra el texto.

literario, las relaciones se multiplican, más cuando se versionan los aderezos de su esencia –como en el caso de *Giselle* o de *La consagración de la primavera*–.

La “intertextualidad” entre la literatura y otras disciplinas artísticas, ha sido tratada en trabajos como: *L’intertextualité lyrique* (2010) de Uribe-Petesch o *Initiation à l’intertextualité* (2005) de Anne Claire Gignoux (Vicente-Yagüe, 2013).

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él a niveles variables, bajo formas mas o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores (Vicente-Yagüe, 2013: 248).

El libreto como entidad de la danza pierde su trascendencia, del mismo modo que la abstracción narrativa explora el cuerpo hasta convertir la pieza en una dramaturgia vacua de contenido argumental. El canon tradicional pierde su posición privilegiada y los artistas son quien, de decidir, sin prejuicio de forma, si quieren construir un discurso narrativo desde la “escritura coreográfica”. Aun quienes deciden tomar el camino de la narración danzada, el texto no desaparece de la aureola de los ballets. Su posible ausencia, se suple con el propio referente literario que se toma en consideración en las propuestas de cada versión.

2. La interrelación artística en la creación

2.1. Los reflejos danzados de la literatura

Ya en tiempos de Dante Alighieri y de Giovanni Bocaccio, entre los siglos XIII y XIV, la literatura es la “vasija” donde guisar la expresividad del cuerpo a través de la danza, por ser su “poesía” el espacio del danzar (Salazar, 1950). Las referencias medievales a las formas de danza de la época se encuentran, según M^a José Moreno (2008), en estudios interdisciplinarios⁸² que conectan las artes entre sí, ante la reducción de materiales que posibiliten un acercamiento profundo *desde* y no, *hacia* o *con la danza*. Ruiz (1999) cita los trabajos desde la musicología de Higinio Anglés, en relación con la posición de la música en la Corte o en las Cantigas de Santa María, también, desde un punto de vista iconológico musical a Rosario Álvarez; y, por otro lado, desde la historiografía destaca la alusión que Higinio Anglés hace a la danza desde sus estudios sobre su presencia en la poesía juglaresca⁸³.

⁸² La interacción entre las artes no es la única presente en la cultura. Las posibilidades que ofrece este tipo de esquema mental, en la adquisición del conocimiento de otros temas que atañen al ser humano, favorece el crecimiento teórico. Claudio Guillén (1985) entiende que es la forma más directa para permitir la comprensión de estas cuestiones: “No se me oculta que la imaginación interdisciplinaria es y ha sido fecundísima, que sin ella no cabría entender, pongo por el caso, la historia de las ciencias naturales” (Guillén, 1985: 125).

⁸³ Los juglares son artistas interdisciplinarios, encargados del entretenimiento cortesano, destacan por su habilidad en los ámbitos de la poesía, la danza y la música. Practicaban todo tipo de movimientos y destrezas gestuales para conectar con su audiencia (Moreno, 2008). “Una danza de rudas contorsiones, rayando en el límite acrobático, expresa en el juglar el espíritu de una época en que la distorsión juega un elemento característico de expresión” (Guerra, 2003: 47). Las restricciones del cristianismo ante lo que está dentro de “lo moral”, lo correcto y recogido por todos, y lo que carece de decoro, de la rectitud e integridad que se le exige al individuo; generó un movimiento contundente de persecución hacia el juglar medieval. Como consecuencia, se frena la estandarización del arte que prodigan, pero no por ello, se impide que logren la profesionalización del oficio. El juglar “heredero del mimo romano, del histrión de comedietas y pantomimas, músico de instrumentos y cantor de un repertorio antiquísimo” (Salazar, 1950: 74), es también bailarín de un arte calificado como *bululú*. Un calificativo que “integra” la cantidad de propuestas diferentes que el juglar propone en sus espectáculos, que no dejan de ser una ceremonia social, de enriquecimiento, en el que las artes se entrelazan.

En literatura, la danza se manifiesta episódica en *Los milagros de nuestra señora*⁸⁴ de Gonzalo de Berceo y en el *Libro de Buen Amor*⁸⁵ de Arcipreste de Hita. La danza era parte de la vida social, a pesar de la represión del cristianismo y, como tal, la poesía trovadoresca hace gala de observaciones sobre el carácter de sus danzas (Ruiz, 1999). También José R. Vilar (2011) expone cómo la literatura medieval se convierte en un documento de considerable importancia para la vigencia de la danza en una época en la que el “oscurantismo” de Occidente lastra las manifestaciones artísticas⁸⁶. Los textos son catálogo de una variedad de formas de danza: *tresca*, *estampie*, *nota ductia*, *saltarello*, *trotto*, *rotta*, *danse royale* o *bassedanse*, todas ellas carentes de la teatralidad que se asocia con la representación danzada.

⁸⁴ La certeza no es concluyente en el caso del fragmento de la citada obra de Berceo, por una imprecisión en el término utilizado: “quirola”. José A. uijera (1995) es de la corriente de quienes encuentran en el verso una forma de expresar un entorno festivo, pero no una danza. En cambio, en Berceo (2011) Claudio García Turza apoyándose en diferentes antecedentes –K. M. Parker en *Vocabulario de la Crónica Troyana* (1958) o M. Shalin en *Etude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Eglise* (1940) – afirma como esas “grandes quirolas” son una forma de danza que tiene una vinculación análoga a la danza acompañada de canto: las “carolas”. Esta es la estrofa en cuestión: “Un rico arcidiano, / caeció esta festa/ vío grandes quirolas, / qe nin udió nin vio” (700ab) (Berceo, 2011: 108).

⁸⁵ En la novela de Juan Ruiz, Benito (2014) describe el conocimiento que el Arcipreste de Hita hubo de tener de las danzas de la época, en cuanto a que es posible establecer una distinción entre la “danza descomemida”, realizada por la gente del pueblo, con acrobacia y cierto erotismo y la “danza comedida”, regida por los rígidos cánones aristocráticos del decoro y de la belleza. Las referencias sexuales vinculadas al mover del cuerpo o al tocar musical se encuentran, por ejemplo, en estos versos (c.470, c. 471a-b) del *Libro de Buen Amor*, donde Ruiz (1985) especifica la analogía en cuanto al término “pandero” –instrumento musical, órgano sexual femenino o trasero–:

Desde pierde vergüença el tafur al tablero, / si el pellote juega, jugará el braguero; desde la cantadera dize el cantar primero, / sienpre los pies le bullen e mal para el pandero [...] Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos, / en telar e en dançar sienpre bullen los dedos (Ruiz, 1985: 120).

El “bullir” de los pies hace referencia a un movimiento nervioso, poco controlable, en constante movimiento. Una danza, en definitiva, creada por juglares –o *cantaderas*– de condición moral reprobada por su contexto, pero que también resulta entretenimiento del aficionado. En la interpretación de la “trisca”, también mencionada por el Arcipreste (c. 1228) los pastores, o la gente de baja condición social, participa sin distinción. “Allí sale gritando la guitarra morisca, / de las bozes aguda e de los puntos arisca; / el corpudo laúd, que tien’ punto a la trica; la guitarra latina con ésos se aprisca” (Ruiz, 1985: 222). En Benito (2014) se expone que este tipo de danza recurría a los saltos como signo característico, con el acompañamiento instrumental y de tintes lúdicos. “Las coreografías revestirán mayor o menor grado de complicación, pero en cualquier caso responderían a un modelo reglamentado, a unas normas existentes para bailar, así como para componer y amar” (Benito, 2014: 241).

⁸⁶ El cuerpo era poco más que un despojo humano que precisaba la purificación divina para poder habitar en la Tierra antes de acceder al Reino de los Cielos. La vulnerabilidad del cuerpo coloca a la danza en una posición comprometida, considerada según Vilar (2011): “símbolo de una carnalidad e inmediatez sensual excesiva” (p: 35). La danza sobrevive al tiempo, camuflada en la ritualidad de los ritos cristianos u oculta en santuarios, en el entorno palaciego o en la fiesta popular, porque como apunta Salazar (1950) “cuando se bailaba como los propios ángeles era estar en la gloria” (p: 58). Aunque si es el diablo quien se contorsiona, la sinuosidad del cuerpo danzante era el camino más inmediato al infierno. En el entorno popular, el folclore se evade de la censura clerical por la imposibilidad de aplicar el poder político de regiones adyacentes. Son danzas de índole campesino con temática matrimonial y pastoril (Vilar, 2011).

Aquellas danzas bajas en las que el caballero llevaba a su pareja prendida del dedo meñique, mientras ambos evolucionaban más o menos guiados por una música en sempiterno desacuerdo con las estrofas versificadas que a veces las acompañaban (Reyna, 1965: 9).

Ante esta aparente variedad, el poder del cristianismo en la sociedad condena judicialmente la presencia de la danza en lugares sacros, pero, no en todos los puntos geográficos fue posible ocultarla de las festividades. Alemany (2009: 61) expone como en la Península Ibérica las danzas paganas y sacras tienen un espacio, y son indispensables en el desarrollo cultural de la sociedad. “Los mimos, comediantes, músicos y bailarines se mantuvieron en ellas tenazmente pese a anatemas, persecuciones, excomuniones, el brazo secular de la justicia y de la ira divina” (Salazar, 1950: 52-53).

Las alusiones literarias no se reducen a estos modelos, que podrían verse como casos aislados. La cultura clásica, representada en los textos homéricos –*Iliada* y *Odisea*– ha dado una voz particular a la danza, impregnada del posible misticismo mitológico. El escudo de Aquiles, como *ékphrasis* poética de un objeto defensivo, que es también pieza artística (Blanco, 1986), recoge la descripción de una danza laberíntica –aunque en su sintaxis no se emplea el término “laberinto”–. La danza es uno de los motivos que se representan en el escudo⁸⁷, ligada a la cotidianeidad festiva del ser humano en la ciudad de la paz –Canto XVIII, verso 490–:

Realizó también dos ciudades de míseras gentes,
bellas. En una había bodas y convites, y novias
a las que a la luz de las antorchas conducían por la ciudad
desde cámaras nupciales; muchos cantos de boda alzaban su son;
jóvenes danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos
emitían su voz flautas dobles y fórminges, mientras las mujeres
se detenían a la puerta de los vestíbulos maravilladas (Homero, 2000: 380).

La exposición en forma de círculo concéntrico del propio escudo⁸⁸ es una estructura visual que aporta cierto sentido rítmico de armonía y equilibrio, como si se

⁸⁷ El tema de las escenas representadas trata cuestiones que atañen a la humanidad en un amplio abanico de ámbitos posibles, donde el dominio que ejerce el cosmos sobre la vida de cada individuo se vuelve guía y vigilia de todos sus movimientos (Flórez, 2011).

⁸⁸ En *Anexo 3* Escudo de Aquiles.

tratase de una danza. Los trazos de la poesía homérica delinean el laberinto cretense, identificado con el palacio de Cnosos, de forma que los gravados del escudo son un relato plástico y literario. El laberinto es un espacio preparado por Dédalo dedicado a la danza, en el que, según Karl Kerényi (2006), se vinculan dos figuras femeninas de la mitología: Afrodita y Ariadna. En el primer caso, Kerényi se basa para exponer su tesis, en la leyenda del rito donde en realidad la danza de Delos es en honor a Afrodita, y es Teseo quien bailaría como celebración victoriosa de haber burlado a la muerte⁸⁹.

En otro aspecto, la identificación de Ariadna como “Señora del Laberinto” (González, 2009) al ser quien conduce a Teseo al camino de la victoria, parece corresponder en términos de un movimiento corporal ritualizado a esta figura mítica. Su danza de gestos confusos en la versión de *Minotaurus* (1985) de Friedrich Dürrenmatt, convierte el hilo de su inteligencia en una danza sutil que marca la entrada al laberinto: “Vino danzando con el ovillo de lana que desenrollaba, y danzando, casi con delicadeza, enrolló el hilo rojo a sus cuernos, y se marchó siguiendo el hilo y danzando” (Dürrenmatt en Kerényi, 2006: 42). Una danza también intuitiva, al permitir guiar “a la mente [personificada en Teseo] consciente por las curvas laberínticas que conducen a la fuente [entornos desconocidos de la psique humana]” (Baring y Cashford, 2005: 173). Una danza que evita, además, que Teseo pierda el rumbo y derrote al Minotauro.

Por otro lado, la descripción homérica de la *Iliada*, en donde se le dedica expresamente a Ariadna el propio laberinto de Cnosos, presentan al arquetipo mítico de este personaje asociado a una supuesta danza laberíntica. Una figura femenina, a la que, Martha Graham le dedica el ballet: *Errand into the maze*. Aquí los versos de Homero (vv. 590-605):

El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile
semejante a aquella que una vez en la vasta Creta
el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles.

⁸⁹ Alemany (2009) da cuenta de una danza también ejecutada por Teseo, calificada como danza de *Geranos* o danza de la grulla, que simboliza el esfuerzo de quien realiza un arduo camino para lograr un triunfo que parece inalcanzable, pero que es posible con sacrificio. En el Fresco del *Salto del Toro* o *Taurocatapsia* (h. 1500 a. C.) localizado en el Museo de Heraclion, de estética naturalista, se observa una escena acrobática, con cierta peligrosidad, pero sin salvajismo, se acerca más a la exhibición de poder y de maestría corporal. “En estas pinturas vemos cómo jóvenes varones o doncellas se enfrentaban a grandes toros y saltaban sobre ellos apoyándose en sus cuernos [...]. Por ejemplo, un fresco del palacio de Knosos muestra una escena del salto del toro en tres fases. Cuando el toro carga, un atleta coge sus cuernos y salta sobre su espalda, sobrepasándola y cayendo de pie detrás del toro” (Alemany, 2009: 25).

Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote,
bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas.
[...] Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos
y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas,
el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha,
y otras veces corrían hileras, unos tras otros.
Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile,
Recreándose, y dos acróbatas a través de ellos,
como preludio de la fiesta, hacían volteretas en medio (Homero, 2000: 383).

Serge Lifar (1973) da testimonio de la influencia de los pasajes descriptivos de la *Iliada* identificando este tipo de danza griega con las danzas corales de un ballet, donde el círculo se convierte en espiral, símbolo del infinito, de la órbita solar, del seno materno y de la luna (Kerényi, 2006), que produce “un movimiento que, a su vez alcanzado el centro, se dobla y prosigue su giro para, desde dentro, volver hacia afuera” (p: 88). Se refiere al ballet *Dafnis y Cloe* de Fokine, en donde la danza coral toma protagonismo en una estructura sinfónica, gracias también a la música de Ravel. “Danzan, entrelazados los brazos, en círculo coral, y sus avezadas piernas, ora se enlazan ora se desenlazan... Dos de entre ellos, en el centro del círculo, cantan y dan vueltas” (Lifar, 1973: 100).

En estos casos, Homero se centra en recoger lo que Salazar (1950: 13) califica como la “pulsación de los pies”, procedente tanto de la división métrica de la melodía, por su capacidad rítmica de diversificación, así como en el lenguaje mismo, que separa las palabras en sílabas. El resultado sería hacer conectar la manifestación corporal de la danza, no solo a esa “pareja” duradera: la música, más que constante –salvo las debidas excepciones–, sino también al lenguaje que rige la comunicación oral. Salazar (1950) manifiesta su convencimiento de que la distinción silábica entre larga y breve “es lo que constituye un sistema prosódico correlativo del que sirve de base a la danza” (p: 13). Para comprender de forma más certera qué implica esta analogía entre la medida en “pie métrico” propia de los versos griegos y el movimiento plástico del pie en la danza, mejor recoger textualmente la tesis que no llega a desarrollar con ejemplos explícitos:

Pies métricos se denominan los elementos vocables que claramente denuncian la elevación, *ársis*, del pie humano; la depresión, *tesis*, del mismo, en acentos que

corresponden a un grado de fuerza débil, en el primer caso, o del golpeo fuerte del pie sobre el suelo, en el otro caso (Salazar, 1950: 14).

En la descripción de la elevación de un pie o su percusión sobre el suelo, se está mostrando una danza primitiva, asociada a menudo con Dioniso. En *Las Bacantes*⁹⁰ de Eurípides hay una referencia evidente, cuando el dios enseña a Penteo cómo se puede bailar el baile de las Ménades: cita Salazar (1950) “levantando a la vez la mano derecha y el pie derecho” (p: 14). La ritualidad de estas danzas, dedicadas al culto de la divinidad era una parte elemental de la vida “corriente” de la sociedad griega. Lonsdate (Breviatti, 2011) expone como “la danza es una forma del drama ritual que temporalmente cambia o invierte el orden de la vida cotidiana” (p: 164). Esta cita no sólo alega a la presencia viva de un tipo de danza en la Grecia Clásica, sino que también dota a este arte de una importancia crucial en el devenir del individuo.

Las artes han tenido, en este contexto, un espacio patente en las sociedades, como formas de expresión, medios de divulgación política o como herramientas formativas de la humanidad en distintos niveles. En los anteriores ejemplos es posible observar una tendencia clara a permitir que la danza se cuele entre los intersticios de la expresión literaria, pero la mitología como código, manifiesta una conexión entre las artes que se detecta como parte del bagaje cultural. Además, el origen ritual de la danza, y la estrecha conexión en los inicios más remotos, entre el arte teatral y el musical, propician la pertinencia de un estudio interartístico, situando el foco entre el diálogo posible –si se puede denominar como tal– entre la danza y la literatura. Dice Ruiz (2011) “para comprender su evolución [la de la danza] se hace absolutamente necesario estudiarla conjuntamente a estas otras disciplinas, pues todas están unidas por un nexo común generador: el binomio ritual-ceremonial” (p: 23). En la Antigüedad Clásica no había una distinción entre las artes, sus límites eran algo imprecisos, pues como “Arte de las Musas”: danza, música y poesía, se abarcaban en el término griego *mousiké* (*mousikē*

⁹⁰ En la tragedia euripídea se diferencian dos tipos de danzas de las Ménades: según la procedencia de sus intérpretes, mujeres lidias y mujeres tebanas. Las intérpretes lidias danzan en presencia de Dioniso disfrazado de extranjero asiático, es quien marca el camino de sus movimientos, dice Eurípides –vv.148-149–: “espabilando a los que se retrasan, azuzándolos con alaridos” (Breviatti, 2011: 175). Es una precipitada, enérgica e impulsiva; así se describe en varios momentos de la tragedia, a través del término *chorós*. Un concepto poliédrico en cuanto hace referencia, según Breviatti (2011) al espacio de la danza, a la propia acción y al colectivo que danza. Las ejecutantes tebanas sufren la locura dionisiaca, como castigo del propio dios. No hay música que acompañe su baile, pero sí cantos, y sus movimientos son de cierta violencia con actitud defensiva.

[*téchnē*], *μουσικ* en griego). Maritain (2004) atribuye a Platón –al texto de la *República* (Kristeller, 1986)– la no limitación de la *mousiké* como arte instrumental o vocal ocupado en la configuración de sonidos, sino que esta se extiende a todo género artístico donde las Musas intervienen en la inspiración creativa. “Débase, pues, a [...] la *mousiké* platónica, el que ella goce del dominio universal sobre todas las artes que se relacionan con lo bello, sobre todas las artes en la medida en que la belleza more o se insinúe en ellas” (Maritain, 2004: 349). Y es Aristóteles (Pérez, 2004d) quien introduce en la ecuación a la danza, en esa idealización de la *mousiké* como parte de la educación del ciudadano de la *pólis*. El objeto de este “arte de las musas” es involucrar las problemáticas de la *pólis*, no ser una práctica contemplativa para la meditación de lo observable (Pantini, 2002).

La pragmaticidad de la *mousiké* griega estaba unida al mantenimiento de unos valores políticos (de la *pólis*), que procuraban a la *pólis* una cohesión social mediante unos rituales que a la vez tenían un sentido didáctico y producían una *catársis* en los ciudadanos mediante el temor y la compasión (Pérez, 2004d: s.p.).

El artista era más un esteta que utiliza la catarsis de sus lenguajes como medio para acercarse de una forma expresiva a la divinidad. “Poetry and dancing, which grew out of the mimetic rite, are speech and gesture raised to a magical level of intensity” (Thomson, 1968: 59).

Así, las distintas artes habrían de entenderse como experiencia de ese límite donde confluyen los opuestos, como experiencia del *ser* mismo en cuanto estado de indeterminación, como un viaje iniciático hacia el fondo de lo desconocido para “llevar a casa” algo nuevo (García, 2015: 6).

El origen común de las artes se manifiesta también en la aplicación mitológica del “poder mnemónico” (Pantini, 2002: 216). “Mnemónico” porque procede de la diosa Mnemosine: memoria, en tanto conocimiento ancestral o “fuente originaria”, según Sabido (2005: 79). Mnemosine engendra junto a Zeus en una única noche, las nueve musas protectoras de las artes. Su función, impulsar la inspiración del artista:

Clío era la musa de la historia; Euterpe, de la música; Talía, de la comedia; Melpomene, de la tragedia; Terpsícore, de la danza; Erato, de la elegía; Polimnia, de la lírica; Urania, de la astronomía y Calíope, de la retórica y la poesía heroica (Tatarkiewicz, 2001: 124).

La trascendencia de esta imagen viaja al siglo XX cuando Mario Praz (Pantini, 2002) toma el arquetipo de su mito para titular un trabajo comparatista, en el que se potencian las diferencias entre las artes. Es el ensayo *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Praz, 1979) donde prima la armonía interna que compete a todas ellas, por la exclusividad de su esencia equilibrada, equiparables entre sí no por las divergencias de sus procedimientos sino por algo que está en una parcela cercana al momento de inspiración del artista. El entusiasmo de la musa, que posa su vuelo en las ideas de un autor, no es siempre sinónimo de fuentes o referencias, porque para ello se precisa al menos reproducir si no transducir su poética, su estilo, su enfoque. La poesía, y en su extensión, la literatura, ha sido objeto de alianza con todas las artes; siendo como es un arte que domina el lenguaje natural, el mismo que utilizamos para comunicarnos como seres humanos, se dirige antes al raciocinio que, a cualquier evocación emocional más propia de artes como la música, la pintura y la danza. Un mito que, por otro lado, “indica que la poesía, aunque separada del arte visual, no estaba desconectada de la música, o la danza; al contrario, estaba más relacionada con éstas de lo que lo está en nuestro moderno esquema de las artes” (Tatarkiewicz, 2001: 124).

Es momento de hacer referencia a una manifestación cultural y artística de la Edad Media, en la que la danza se convierte en desfile mortuario de exhibición y aceptación de la muerte. Es en el siglo XIV cuando esta adquiere relevancia nombrada, según Vilar (2011), entre dos conceptos similares e inequívocos: “danza macabra”, aquella que es interpretada por bailarines y “danza de la muerte” la que se muestra en las artes plásticas. Salazar (1950) sitúa el origen del término en el árabe *machóra*, con significado de “cementerio”, aunque, la primera vez que se utiliza asociado a la danza, es a través del poema de Jean Le Fèvre, *Je fis de Macabré la dance* (1376) (González, 2011).

Al margen de esta distinción terminológica, el entorno contextual del que emerge, en una Europa anegada por la Peste Negra, es la tradición popular, vinculada a una Iglesia cristiana (Abad, 2008). El objetivo de estas danzas, caracterizadas por la histeria y el frenesí de unos movimientos que toman la “imagen realista” (Guerra, 2003: 45) de aquellos que sufren del miedo de una pandemia, representan una cotidianeidad extraordinaria, que les abruma por una desgracia que contamina su existencia. La salida

a tal excitación es el delirio danzado en forma de desfile⁹¹, siempre antecedido según Ortiz (2015) por la turbación y el paroxismo. Los intérpretes que participan son de todos los estamentos sociales, reproduciendo según Pérez (2004a) uno de los tópicos medievales, por ser la muerte el final –o el principio– en cualquier estatus social. “Una igualdad que resulta reconfortante para los menos afortunados, que ven en ella el goce y disfrute ante la caída de los más poderosos” (Pérez, 2004a: 220). Todos recorren las calles saltando y corriendo en forma de cadeneta, como el *pasacalle* o la *farandola*, aunque “dicha danza era más una imagen artística o didáctica que una danza real” (Abad, 2008: 17). La “muerte”, igual que la enfermedad, iguala a todos los seres humanos, por eso no hace distinciones de clase.

En ellas, como cantan los antiguos versos, conviene bailar a todos, y todos, criaturas razonantes, aprenden a hacerlo pues las obstinadas Parcas no perdonan a unos ni a otros, sean grandes o pequeños. Incluso el más importante podrá ser, sí, quien llegue a comenzar el baile. Al Padre Santo y a los cardenales, a los emperadores y a los reyes, a los patriarcas, duques, arzobispos y condestables, a los caballeros y a sus escuderos, a los abades y deanes, a los mercaderes, recaudadores y usureros, a los abogados y a los labradores, a todos llama y se dirige la Negra Señora para invitarlos a este baile de la espera, danza a la que deben entrar sin excusa ni excepción. También aquellos a los que ella no ha nombrado entrarán, seguro, en ese corro y en cualquier momento, y habrán de reparar en la brevedad de la vida, no apreciándola, la vida, más de lo que merece, y habrán de hacerlo, todos, danzando de la mano de la Muerte, dejándose arrastrar. Ella no espera; no ha esperado nunca y no va a hacerlo en adelante (Ortiz, 2015: 14).

En cuanto al origen de esta “actitud” ritualista, donde “la muerte sopla en su bosina convocando a las gentes mortales y luego las hace oír de su charambela un triste cantar” (Salazar, 1950: 59), Alemany sitúa su procedencia en la *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*, por estar cercana a la génesis del tema alegórico sobre el que se sustenta

⁹¹ Las danzas fúnebres están presentes en la mitología, como exorcismo de lo maligno o como honra a los ancestros. En la *Iliada*, se relata una ceremonia de este tipo a propósito del fallecimiento de Héctor. El cuerpo, cadáver, se expone en público –*prótesis*–, acompañado de procesiones multitudinarias, rodeado de la atmósfera de lamento que las plañideras con sus llantos –*trenos*– emiten. El final del ritual fúnebre es una danza en la que los brazos protagonizan la gestualidad total del cuerpo (Salazar, 1950).

este género⁹². El tema tiene su origen en la tradición budista, en uno de los encuentros que Sidartha Gautama tuvo antes de ser Buda⁹³. Pero es en el *Eclesiastés*, texto bíblico del Antiguo Testamento, donde el relato toma fuerza y entre los siglos XIII y XV, se potencia su iconografía en Europa (González, 2011). Pérez (2004a) lo relaciona con un antecedente directo de la ceremonia litúrgica del *Corpus Christi*. Su expansión a Occidente conlleva una variación en la intensidad dramática del relato. En los referentes literarios se plasma la leyenda siempre protagonizada por tres personajes de alta condición social; mientras que los muertos pueden traspasar su estado inerte para comunicarse con los otros hombres o mantenerse al margen de las preguntas existenciales de los vivos. Se trata de un texto perteneciente al género didáctico-sapiencial medieval, cuya publicación más significativa es para González (2011), en su versión francesa, el poema de Nicole de Margival de 1310.

Pérez (2004a) localiza en diversos textos, siguiendo el estudio de Víctor Infantes *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, el origen de la presencia documental de esta danza mortuoria: “*El Poema de Fernán González*, los *Proverbios Morales* de Sem Tob, *La Doctrina de la discreción* de Pedro de Veragüe y la *Revelación de un ermitaño*” (Pérez, 2004a: 220), todos estos de entre el 1360 y 1390.

La conservación o interacción activa entre los vivos y los muertos se altera según las variantes nacionales (González, 2011). En la italiana es muda su “conversación” y la reflexión surgen sin necesidad de palabras, también puede ocurrir que los muertos increpen con agresividad a los vivos. En la francesa, la argumentación sí se produce, a través de la gestualidad, ambos “bandos” parecen estar dotados de vida, los vivos ven en el cadáver la imagen reflejada de sus pecados y su tristeza contrasta con la risa sarcástica de los muertos. El diálogo provoca en los vivos un efecto de “anagnórisis” en tanto a la

⁹² En *Anexo 4* y *Anexo 5* se adjuntan un muestrario de imágenes en las que se presentan tanto los Grabados Marchant, publicados en el 1185, en su origen acompañados de los versos de *La Danse Macabre*, como los de Hans Holbein (El Joven) en *Las imágenes y aspectos detallados de la muerte* de 1538.

⁹³ Antes de ser Buda quien es, Siddartha Gautama, tuvo un encuentro decisivo con cuatro representantes de todo aquello terreno que tiene que abandonar antes de alcanzar la iluminación (González, 2011): “un anciano, un enfermo, un cortejo fúnebre y un asceta” (p: 66). Todos estos significativos para encontrar el camino por el que renunciar a “lo terreno”.

La influencia de la historia de los cuatro encuentros de Buda sobre el encuentro de los vivos y los muertos es puramente literaria, si bien Baltrusaitis cree que puede existir relación formal entre la imagen del monje ante el esqueleto, tal y como es representada en las cuevas budistas y los conventos franciscanos (González, 2011: 67).

caducidad de la vida o la transitoriedad de los bienes materiales. Es una toma de conciencia. Es entonces, cuando en el siglo XV los tres muertos “se mueven con tanto ritmo que llegan a bailar y acaban representados con tanta o más vitalidad que los vivos” (González, 2009: 56). Son los historiadores del arte y los filólogos quienes recogen investigaciones en torno a un género que traspasa disciplinas como lo es la danza macabra. Una forma de danza que no lo llega a ser –en un sentido académico–, fechada en torno al 1348 y que refleja una humanidad desconfiada, con un pánico crónico a la vida y a la propia muerte.

“En las danzas macabras hay siempre cierta lamentación por la belleza perdida, por la corrupción inevitable de la carne, por la desintegración y desaparición del cuerpo. La vida muestra su caducidad y la gloria pasada es demasiado fugaz” (Ortiz, 2015: 166). El tiempo es el homicida de esa vida, asociada con la Muerte; el presente desaparece en el instante en el que se le piensa, ¿qué mejor que hacer de la danza la conquista de un cuerpo de agitación desbordada? Cuando, según Ortiz (2015) el cuerpo, como carne, piel, huesos, es también cadáver, y la muerte danza oculta en esa envoltura fisiológica. Guido Ceronetti (Ortiz, 2015) entiende que en la virtud humana también hay lugar para la descomposición cruel del cuerpo preparado para ser cadáver. El pánico, proviene según Edgar Morin (Ortiz, 2015) del hedor que desprende la propia peste del cuerpo. Fratini (2011) las considera como espacios metafóricos que hacían de lo vivo algo limitado, próximo a una nada inminente. Los movimientos fúnebres auguraban un destino mitificado, siempre irreversible, “la profecía y al mismo tiempo la metáfora activa de lo que los predicadores llamaban el último paso” (Fratini, 2011: 168).

Debido a las grandes pérdidas tras la crisis de la Peste Negra “se vivió una psicosis literaria y pictórica que podría hacernos dudar de si efectivamente, además de esta expresión artística y moralizante, hubo realmente una auténtica danza de la muerte y bailarines que las hicieran” (Alemany, 2009: 56). Esta crisis influye en la consolidación de la danza de la muerte como ritual social, al permitir la representación del esqueleto bailarín, González (2011: 56), se trasgrede el orden natural porque se violan los cánones que rigen los principios cíclicos de vida y muerte. En la escultura y la pintura de la segunda mitad del siglo XIV se encuentran indicios que barajan la posibilidad de que la explosión y vigencia de la danza macabra tenga su fuente principal en este relato, cuasi mítico. Ese movimiento de la muerte, presente en el relato, es lo que identifica ambos

referentes, una danza que “es la viva expresión de un tipo de cristianismo [...] temeroso de la vida y hostil a la belleza externa” (González, 2011:70). Los manuscritos que se conservan suscriben la ritualidad coreográfica de su estética, como la *Dança General* del Escorial o la *Carola Mágica*, ambos del siglo XIV (Ruiz, 1999).

No es concluyente la forma de clasificar el género, al intervenir más de una disciplina en su caracterización y en su forma de manifestarse. Las investigaciones tienden a disponer su acción hacia una parcela textual o a otra escénica, en la que, según Pérez (2004a: 221) son Moratín, A. Shock, A. Bonilla y San Martín o A. Gual, los críticos que la acercan a lo performativo. Fue entonces, un género que podría calificarse a medio camino entre lo literario y lo dancístico, de cuya influencia y repercusión se da muestra en las manifestaciones culturales, sobre todo, en el terreno teatral: “el tema caló hondamente en los poetas de cancionero, se abrió paso en el pensamiento religioso, tentó a pintores y editores, vio las tablas del corral y el escenario de la corte, dejó poso en los vericuetos del pensamiento renacentista y atrajo a poetas y moralistas” (Infantes, 1997: 187). Esto se debe a dos cuestiones principalmente: al atractivo de un tema como la muerte en la mortalidad del ser humano, y por otro, el espíritu de la época que precede al medievo, el Renacimiento, donde era frecuente la colaboración entre artistas⁹⁴. “Los poetas escribían la trama de los ballets, tomaban los argumentos de la historia, la fábula, la mitología y trataban de compaginar el metro de sus versos y el compás de la música con los pasos y movimientos de los bailarines” (Fuentes, 2015: 55).

La temática de las danzas macabras es bastante prolífica⁹⁵ en formas y estilos, haciendo que, en la manifestación de este “género”, haya una preponderancia del texto frente a la imagen o, en su defecto, una situación más equilibrada. Sus imágenes “danzadas” toman como prototipo una figura mortuoria, tenebrosa y cruel, también por

⁹⁴ Una figura importante en este contexto es el poeta Isaac de Benserade, hombre de confianza de Luis XIV, es uno de los libretistas más reconocidos de la época (Beeny, 2016) y según Fuentes (2015) le otorgó al ballet un sentido poético. En gran parte de las piezas compuestas por Lully participa como libretista. En el *Ballet de Cassandre* estrenado el 26 de febrero de 1654, toma los poemas de Pierre Ronsard –*Amours de Casandre*–, una obra en la que además del Rey, participó Pierre Beauchamps. “Benserade was generally the sole autor of his livrets, which placed new emphasis on the text and the sung récit, in a step towards Mazarin’s preferred art: opera” (Beeny, 2016: 47).

⁹⁵ Miguel Ángel Ortiz compone en su libro *La danza de la muerte. Bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneo* un ensayo en el que el lector danza entre una poética reflexiva, mientras accede de lleno a una apariencia de la muerte hecha mito en las obras de otros autores.

La Muerte parece ser entonces ese *otro*, con una existencia no palpable, la losa que soportamos desde el brote de la vida, hasta agotar el tiempo. ¿ué lugar espera a ese cuerpo? ¿Hacia dónde se dirige? Hacia la *nada*, hacia la huida de sí, del *otro* que se alojó en su piel ¿Es quizás un intento por huir de la Muerte, ejecutando su propia danza? (Borges, 2017: 261).

el tono sarcástico de sus apelaciones dialogadas. Sus atributos significativos incluyen además del anzuelo, el arco y sus flechas o unos dientes amenazantes. “Una muerte terroríficamente y truculenta que muestra la agonía, el cadáver o la descomposición” (Pérez, 2004a: 220). En general, la principal estructura es el diálogo, en donde la Muerte tiene una posición dominante, dueña de la interacción comunicativa. No hay un éxodo de su mito, pero sí una reformulación de sus formas en otras experiencias del arte y la cultura por la idea del “Eterno Retorno de la Muerte” (Fratini, 2011: 174).

Una versión danzada que reproduce la idea de la danza macabra, localizada en el expresionismo alemán de principios del siglo XX y que reproduce su literatura, es *The green table* de Kurt Jooss (Grim, 2013), premiada en el certamen coreográfico de *Les Archives Internationales de la Danse*. El argumento –narrado a través de una estructura circular– es también ejemplo del poder ideológico y político del arte. El ballet celebra una conferencia internacional con magnates del orden gubernamental: “los sensibles senadores hablan, disputan” (Haskell, 1945: 165), hasta que aparece la muerte. Estos representan un poder retrógrado, que juega con el devenir de los pueblos, y no se preocupan por el hecho de que el azar domine la vida de quienes luchan por la supervivencia de países hacinados por el odio. La Muerte toma el control temporal, se apropia de “un tic-tac interminable que comienza como termina” (Ortiz, 2015: 82).

El enfoque interartístico atraviesa así a las artes en cualquiera de las épocas: el entorno clásico griego o romano, la tradición mitológica, el imaginario medieval o el florecimiento renacentista.

La *morisca*⁹⁶ –*Morris dance* en Inglaterra– ha sido tanto un subgénero literario como un espectáculo performativo en el que se introduce la danza, el canto, la pantomima y fragmentos de los antiguos misterios⁹⁷. Los cronistas las denominaron (Salazar, 1950)

⁹⁶ En España a través de la danza morisca surgen otras formas bailadas como los *paloteados* de Huesca o los *matachins* que Thoinot Arbeau registra en su tratado *Orchesographie* (1589). Un texto que, por otro lado, inspirará la pieza musical *Capriol Suite* (1927) de Peter Warlock, y a su vez, esta se convierte en la composición musical que acompaña la coreografía homónima de Frederick Ashton (Abad, 2008).

⁹⁷ Se presupone que Salazar (1950) cuando define este tipo de danza, se está refiriendo a los Misterios Eleusinos. En este tipo de ritual originario de la región homónima griega localizada en Ática, se toman como conexión entre la divinidad y lo sobrenatural: la danza como algo independiente, místico, que no se rige por el propio dios (Ponte, 2015). Los “misterios”, como ceremonia celebrada con el secretismo religioso de los rituales de iniciación, incluían danzas difíciles de puntualizar, que llevaban a los neófitos al descontrol. Tras un ayuno de nueve días, abluciones, sacrificios dionisiacos y una carrera procesional hacia Eleusis, asistían a un baile ritual hacia la imagen de Proserpina –raptada por Plutón y rescatada por el rey Eleusis–, para inducirles un estado de paroxismo que los acercase a lo divino (Bonilla, 1964).

choreas sarracénicas. Está vigente en el siglo XV y se prolonga durante el Renacimiento, debido a las interferencias culturales entre los árabes y los cristianos en las regiones de Italia, Inglaterra y España. Reyna (1965) recoge dos piezas de este género *La creación de Adán* o *Adán y Eva arrojados al paraíso*, de tintes sacros. La danza pertenece al género popular hispanomusulmán, es interpretada por bailarines españoles –denominados como “morescantí”–, caracterizados de musulmanes: “el bailarín se tiznaba la cara, usaba campanillas en los tobillos o en las piernas, y utilizaba pateos que hacían tintinearlas” (Guerra, 2003: 48). Se vestían con cascabeles en los pies, que resonaban con los saltos que protagonizan la forma coreográfica, portaban palos o pañuelos como adorno, y bailaban utilizando el espacio de forma geométrica, primando las líneas paralelas sobre cualquier otra formación (Abad, 2008).

En materia de espectáculo hacía caso omiso del género. Todas las artes eran buenas para elaborar una diversión que gustara a todos; pintura, mímica, música (en la que se utilizaba el laúd), danza, equitación... a nada se hacía remilgos. Leonardo da Vinci y, según se dice, Botticelli, dibujaron los accesorios y el vestuario de los bailarines (Reyna, 1965: 20).

En el epígrafe *Del Ballet de cour al Ballet d'action de Noverre* ya se ha profundizado en el lugar que la danza había adoptado a lo largo del Renacimiento. El *grand ballet* abarcaba como espectáculo todas las artes disponibles para la escena cortesana, aunque la unidad narrativa estructural, no era una característica distintiva de unas obras que resaltaban la magnificencia de la corte (Weckmann, 2007). En el artículo *La danza barroca: del Ballet de corte al Ballet d'action* de M^a Paloma García Barranco, se formula una analogía entre la labor de Luis XIV y la del empresario ruso Sergéi Diaghilev con *Les Ballets Russes de Diaghilev*, por perseguir ambos el mismo fin: hacer confluir todas las artes en un mismo espectáculo. Las singularidades de cada uno, y la distancia insalvable de varias centurias, vuelve incompatible los parámetros sobre los que se estudian ambas épocas; pero siguiendo las reformas que Du Baïf introduce en la *comédie-ballet*, existían en su medida, cierta tendencia o intención hacia la expresión de las artes en un concepto de espectáculo amplio.

Hubo, pues, en el país galo suntuosos desfiles; resucitóse a Apolo, las Musas y las Ninfas. Inspirándose en los griegos Du Baïf se propuso realizar la síntesis perfecta música-poesía-danza (Reyna, 1965: 27).

La “reforma” que Du Baïf se planteó en cuanto al tratamiento de la literatura y la música en una escena narrativa, se acercaba al ideal que adoptará la forma musical operística. “Las ideas renovadoras de Du Baïf contribuyeron a la asociación de la música, la danza y la poesía, elementos que hasta entonces no se habían conseguido equilibrar” (Reyna, 1965: 27). Hablar de “equilibrio” como categoría que permite a las artes mostrarse armónicas, cuando todavía no se habían explorado las posibilidades expresivas del cuerpo, y cuando la danza estaba en una época de desarrollo incipiente, es un tanto anticipado. En el siglo XVIII los principios de esta estética artística fueron, según Weckmann (2007), criticados duramente por los críticos y teóricos del ballet francés. Al hacer de las artes, o al imprimirles en sus principios, cuestiones que resultarán siempre un tanto cuestionadas, por “obligar” al lector de sus discursos ciertas proposiciones que no están dispuestos a aceptar. Es este uno de los riesgos a los que cualquiera se expone. En este caso, se debe a que no hay una inquietud pura de hibridación, una aplicación conceptual considerable para un medio limitado: “they intended to supply the dance with an unmistakable and autonomous poetics instead of understanding it as a hybrid form of poetry, music and painting” (Weckmann, 2007: 55).

2.2. El mirar común de las artes

En este panorama, la cercanía entre la literatura y la danza no deja de modularse, testándose la dirección que el narrar determina en cada dinámica del arte del movimiento corporal. Hemos visto la mención de la danza en la obra literaria, no como la exposición de una acción, como cualquier otra actividad descriptiva de las intervenciones que hacen los “personajes”, sino por hacerse protagonista en la ritualidad de su mito o por manifestarse, en su “conducta”, en algo cercano a lo performativo.

Uno de los parámetros que favorecen la interacción entre las artes, que hacen análoga su “apariencia” o que hallan en su proceder cierta similitud metódica en su forma de expresarse, es el ritmo. Du Baïf (Salazar, 1950) estudió la métrica de la poesía clásica desde una perspectiva coreográfica, tratando de que el “paso” de las palabras en los versos, no sean tan distante al “metro” del cuerpo en el espacio. Fabritio Caroso da Sermoneta ha relacionado la literatura con elementos coreográficos, mirando las obras mitológicas como si de fragmentos de danza se tratasen: “un contrapaso sometido a una auténtica matemática basada en los versos de Ovidio” (Reyna, 1965: 28). El concepto de

“ritmo” –además de referirse al bagaje más ancestral y primitivo sobre los orígenes de la danza, que se tratan en el capítulo: *La ritualidad en la danza: reminiscencia*–, interfiere en las distintas formas en las que las artes miden el tiempo. Tomás Navarro en 1956 desarrolla en su tratado de métrica española (Abad, 2013), la analogía entre la cadencia rítmica de la poesía y la música: “La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que procede al último, constituye el periodo rítmico interior” (Navarro en Abad, 2013: 24).

Esta duración interna del verso, que depende de la extensión métrica, funciona de forma similar en el transcurso de la secuencia coreográfica, aunque en su caso, la aparente detención del movimiento exterior no es significado de la pausa danzada. “The very idea or rhythm emerging from pose, change in shape, or disruption of flow (as patterns crystallized and dissolved in space) suggests the court ballet’s textual dimension, according to Franko” (Meglin y Matluck, 2016: 3). Mark Franko (2015) considera que, en esta confluencia rítmica, que involucra a la poesía, a la danza y a la música, las artes se convierten en un signo tripartito –“tripartite sing”–, como característica genérica de la cultura renacentista, según Foucault, sobre la que se dibuja el texto de la danza.

In *Le Balet comique*, this intermediary role is fulfilled by dance, which, while transferring the same metric structure into rhythmic action, also provides visual assurance that music designates text rather than simply accompanying it. By the same token, dance also comes to designate text since “resemblance is the form of the signs as well as their content” and “the three distinct elements of this articulation are resolved into a single form” (Franko, 2015: 27).

La danza es ritmo, es movimiento, es escritura. La escritura nace del movimiento. De ese andar rítmico fluyen las imágenes que se tornarán palabras en el imaginario del escritor. En su compás aparece la armonía de la melodía. En la conciliación de todas las formas rítmicas está la coherencia espectacular disponible en la escena performativa, que permite una interrelación sincrónica de las mismas.

La utilización del ritmo, como nexo entre la actividad interartística que involucra a la danza y a la poesía, es utilizado en el artículo de Ananda Ceballos (2004): *Ver poesía y escuchar danza. Una aproximación a la estética de la danza sagrada de la india*, para centrarse en el caso concreto de la danza tradicional de la India –de cómo se articula su liturgia y su teatralidad–. Y dice:

El ritmo es el movimiento de la poesía, lo que ésta tiene de más carnal. Pero este movimiento de la poesía no puede reducirse a la métrica, sino que reside en el poder de las palabras de inducir un cierto ritmo en el alma, un estado anímico (Ceballos, 2004: 44).

El ritmo, la proporción o el equilibrio dinámico en un espacio inmóvil interfieren en el orden “cósmico” sobre el que el creador de cualquier pieza artística trabaja, sin que por ello se priorice sobre la negación hacia el desequilibrio, la desproporción o el desorden. Tan solo se entrelazan los elementos, por la virtud del contraste. El ritmo de la danza, al estar sujeto a las contribuciones del ensamblaje de las estructurales corporales, al hacerse visible en el espacio y al estar conectada con el propio organismo de ese cuerpo sujeto a la movilidad, hace que la prosodia de los movimientos delimite la dinámica rítmica. “Y por eso ocurre que casi siempre la ejecución musical ligada a la danza, se hace más burda y desagradable, mientras que es difícil y también penoso para la bailarina adaptarse a una música que no se ejecute a propósito para ella” (Dorfles, 1977: 185). El ritmo, igual de eterno en su movimiento cósmico, es también perpetuo en la danza, “reguladora” del caos místico. “La danza es origen de todas las artes porque lo primero que hay es un caos de piezas en movimiento que intentan ordenarse y el nacimiento de esa orden es danza” (Rodríguez, 2006: 362). La aparición rítmica de los elementos internos y externos a la propia danza, hacen que el propio movimiento, y todo aquello involucrado en el engranaje espectacular confluya a un orden común de la dramaturgia expuesta.

La danza, de hecho, es una auténtica “síntesis humana” de los diversos elementos estéticos presentes en las otras artes: por ejemplo, será el sonido el que encontrará en el gesto del bailarín su representación, o será la palabra y lo serán también los mismos elementos de la pintura y de la escultura: el dibujo que trazan los brazos, las piernas, los pies, en el desplazamiento de la bailarina, y en el movimiento de sus miembros ágiles; el claroscuro, la perspectiva, creados por el avanzar y el retroceder en la escena, el iluminarse y el desaparecer en la penumbra; y será efectivamente la encarnación de la escultura, de esa escultura que hoy ha perdido su antiguo contacto con la representación humana y que encuentra en la danza una expresión transfigurada. Sobre todo la música, que además de ser acompañamiento no siempre indispensable, pero a menudo oportuno de este arte,

vuelve a encontrar en él muchas de sus leyes y de sus misterios (Dorfles, 1977: 185).

En la construcción rítmica de los patrones de movimiento, en sus dinámicas y en la agrupación de su cadencia, el propio ritmo –respiración acompasada en la integridad del tiempo de la obra artística– participa en la escritura del texto de la danza, implícito y latente a la vista, pero no a la comprensión emocional o racional.

La experiencia social del arte determina en gran medida la imagen cultural que de sus formas se ha divulgado, en ciertos momentos, contaminada con restricciones de todo tipo, que terminan por deformar su primera apariencia. Hasta el momento, hemos podido observar como la supuesta originalidad o innovación en la interdisciplinariedad como camino para la creación, no es monopolio de una época. También, la concepción utópica de su ideal ha sido perseguido por creadores y artistas tan distantes como Noverre o Wagner, uno en su reforma del ballet d'action, el otro en la de la ópera; y cuyos modelos se acercan a la utopía. Antes, con el ballet de Catalina de Medici, Balthazar de Beaujoyeux ya había proclamado la interrelación en “a new mixed theatrical genre that harmoniously incorporates dance, music, and poetry” (Franko, 2015: 41). Una aproximación que estaba lejos de ser un todo orgánico e íntegro ante la desigual proporción del conjunto. La función de cada arte en el espectáculo no está equilibrada, su interacción es dudosa, además de interrumpirse entre sí. “Dancing is a visual intermediary between the spectator and harmony: in seeing dancing we see voice, not only as a conciliatory image, but also as a third term, a genuine hybrid, a sort of conceptual androgyne” (Franko, 2015: 43).

En una búsqueda por la confluencia común de las artes, el ensayo *La correspondencia entre las artes* (1965) de Étienne Souriau (Praz, 1979) contempla como aspecto característico común, la construcción de imágenes “semejantes”, debido a su evolución paralela. Las artes se conectan así por pares, a través de un sistema de subordinación entre las “siete artes primarias y sus respectivas artes secundarias, o representativas” (Praz, 1979: 26), según el tipo de representación. Cristiá (2011) resalta la relación de parentesco que Souriau realza en su teoría, tomando su filiación de Baudelaire. Es su visión como crítico de arte, no tanto su actividad como poeta, la que permite encontrar en el análisis del procedimiento artístico el “préstamos” entre las artes. “No es que trate de fundirlos todos en un común denominador; no es que no tenga ideas

claras [...] es que sobre la vaguedad, la confusión de líneas, ve y coloca el nervio del artística en posesión de amplios resortes” (Roca, 1949: 24). El texto de Souriau se suma a las propuestas que en la contemporaneidad continúan trabajando en torno a la definición y a la clasificación del arte.

A partir de la teoría de las correspondencias de Baudelaire –tratada en el poema homónimo *Correspondencias*– y junto con el prototipo wagneriano de la Obra de Arte Total, José A. Sánchez (1999: 15) atribuye el origen de la colaboración artística en la creación escénica al simbolismo. En el poema, Baudelaire “dedicó especial atención a las cualidades poéticas o dramáticas de la pintura, la virtualidad musical del color o la potencia plástica de la literatura” (J. A. Sánchez, 1999: 15). En cuanto a la *Gesamtkunstwerk*, Adolphe Appia, escenógrafo, readapta el concepto de Wagner, sustituyendo su globalizador frenesí de “lo total” por “lo viviente”: “Obra de Arte Viviente”. Esto permite pensar la obra interartística desde una perspectiva orgánica, mudable en el crecer de sí, que incorpora los elementos pertenecientes a cada arte. En un sentido plástico, este reconocido compositor de óperas y autor de un pensamiento integrativo de las artes también influye en Kandinsky, pero desde la convergencia de la sinestesia. En su caso, es el calificativo de “monumental”, el que debe sustituir al anterior. Su prototipo de la composición escénica comprendía tres formas de movimiento: el pictórico, el musical y el de la danza. Y dice: “Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca los límites que lo separan de los demás, y este proceso los vuelve a unir en un empeño interior común” (Kandinsky, 1989: 39). De la unión emerge la fuerza intrínseca de cada uno.

En el punto en el que nos encontramos, una definición de qué se ha entendido o se entiende por arte, puede ayudar a determinar cómo se interrelacionan o cómo se facilitan esos intercambios.

El concepto de “arte” tiene un origen algo diferente al que se entiende actualmente, asociado desde la Antigüedad hasta la Edad Media al significado de “destreza” del “artesano” experto en la realización o construcción de un objeto determinado. Este estaba sujeto a unas normas que no contemplaban la implicación de cualquier tipo de “inspiración” irracional, el arte se acercaba más a la gramática, la sastrería o la retórica, que la propia poesía. Otra distinción importante, es la división entre “artes liberales” y “artes vulgares o mecánicas”, según si involucraban esfuerzo mental

en el primer caso, o físico, en el segundo. Radulf de Campo Lungo (Tatarkiewicz, 2001) las divide en: “*ars victuaria*, que servía para alimentar a la gente, *lanificaria*, que servía para vestirles, *architectura*, que les daba cobijo, *suffragatoria*, que les suministraba medios de transporte, *medicinaria*, que curaba enfermedades, *negotiatoria* que era el arte de interpretar mercancías, y *militaria* o arte de defenderse del enemigo” (p: 42). Las artes expresivas como la pintura, la danza o el teatro, eran ajenas a esta clasificación, donde primaba la función práctica en la vida cotidiana, en cada una de ellas. La idea del arte clásico se centraba entonces en una habilidad humana, racional, a la que estaba impresa algún tipo de conocimiento.

El punto de inflexión para el viraje conceptual fue la traducción de la *Poética* de Segni, en el 1549, donde la poesía definida por Aristóteles no deja de ser una destreza. Tampoco hubo una negativa a hacer que los artistas, como tal, reivindicasen su papel, sobre todo a partir del siglo XVI. En torno a este siglo, se encuentran, según Tatarkiewicz (2001) una acotación múltiple respecto a las artes, en los que se resaltaba una u otra según el predominio de sus rasgos: “artes ingeniosas” Giznozzo Manetti, “artes musicales” Marsiglio Ficino, “artes nobles” Giovanni Pietro Capriano, “artes memoriales” Ludovico Castelvetro, “artes pictóricas” Claude François Menestrier, “artes poéticas” Emanuele Tesauro, “las bellas artes” Francesco da Holanda, “artes elegantes” Giambattista Vico, “agradables” James Harris. Es en la delimitación de las *bellas artes* cuando se integra a la danza (o arte del movimiento) entre las artes ya separadas desde el siglo XV, junto con la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, el teatro o la poesía. . Se trata de “una imitación en la que se vea la naturaleza no como ésta es en sí misma, sino como podría ser concebida mediante el espíritu” (Jiménez, 1992: 297). La catalogación por especies de Batteaux resalta la función placentera del arte. El gozo no es accesorio de su lenguaje, aunque son otras las cuestiones que toman cuerpo en la construcción de su espacio sublime.

La “imitación de la realidad” según Tatarkiewicz (2001) o la “imitación de la bella naturaleza” según Kristeller (1986), como no podía ser de otra forma, fue ese principio que conectaba y unificaba a todas las artes, como reproducción de algo externo. El concepto platónico y aristotélico se reducía, en su origen, a esas artes canonizadas desde la Antigüedad: pintura, escultura y poesía. En cambio, Adorno (Cristiá, 2011) rechaza la

imitación como proceso dialéctico entre las artes, siendo más la manifestación de sí mismas como lenguajes, en tanto signos.

Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII hasta que Batteaux (que había sido el primero en identificar el arte con la belleza) llevó a cabo el intento, según sus propias palabras, “de aplicar también el mismo principio de la imitación a la música y al arte del gesto” (Tatarkiewicz, 2001: 54).

Friedrich Nietzsche en su planteamiento de la “metafísica del arte”, refuta la idea de que el arte se reduzca a ser “sólo una imitación de la realidad natural” (Castrillo y Martínez, 2004: 354), ante el convencimiento de que el devenir humano se justifica por ser una actividad estética. En una perspectiva en la que se entrecruzan, en este caso, los principios dionisiacos o apolíneos que caracterizan su filosofía dual

También la “belleza” fue otro fundamento de cohesión, debatido y polemizado a partir del 1900. “En teoría el único criterio fue la belleza: en la práctica entraba también en juego consideraciones tales como el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad y el propósito no-comercial” (Tatarkiewicz, 2001: 54). Resulta este un concepto demasiado ambiguo como para debatirlo en este epígrafe: armonía de formas y agradable al “gusto”. El hecho de crear formas en materia y espíritu a través de la actividad expresiva del artista, obra mediante, generadora de experiencia estética y productora de efecto, por lo abrumador de sus propósitos, son todos elementos distintivos del Arte. “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emociona o producir un choque” (Tatarkiewicz, 2001: 67). Es en nombre de este principio de sublimidad perfecta, por el que también Hernández (2012), justifica el estudio de las artes desde la unidad; aunque, hay un matiz a resaltar –manifestada ya en *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719) de Jean-Baptiste Du Bois y que Hernández (2012) toma como referente en su argumentación– y es que, no se debe a una cuestión de su propia naturaleza, sino a su forma de representarse a través del tiempo, en la aproximación y distanciamiento cíclico que atraviesan.

La estructura artística de los griegos seguía su propio patrón ajustado a la visión estética y cultural de la época. La transcendencia que ejercía la danza en el ámbito educativo –*la paidéia*–, a través de la conquista física del cuerpo y del dominio de la

moral del guerrero, hacen de la danza un arte “privilegiado”. Según Luciano de Samosata (Rodríguez, 2006):

La danza tiene que ver con la retórica en tanto que describe caracteres y emociones que también domina ella para causar su efecto; está cercana a las artes plásticas como la pintura y la escultura en tanto que imita, dice la ‘cadencia’ que hay en ellas, comunica con ellas mensajes a través de las posturas del cuerpo (p: 365).

El verso aforístico *–ut pictura poesis–* permite, según Inés Ruiz (2008) enfrentar las artes sin por ello determinar una equivalencia o una disparidad entre ellas, pues porque, como se ha dicho, lo que se entendía por arte no sigue los mismos patrones en todos los tiempos o lugares. El creador del arte gozaba de unas habilidades extrahumanas, en contacto con una entidad superior: la Musa, sin la que el poeta no podía acceder a la genialidad. “La poesía pertenecía al reino de las Musas, era el poeta un ser dotado de especiales habilidades y una especie de chamán que hacía de intermediario entre el mundo de los dioses y el mundo de los mortales” (I. Ruiz, 2008: 99). La naturaleza entre las artes es similar, pero sus particularidades técnicas son algo más distantes, por ello su interrelación es tan necesaria para complementarse entre sí.

El arte, como así lo define Dorfles (1977) está sujeto a una metamorfosis tan intensa y constante, que la delimitación de sus estructuras resulta caduca. “Todo intento en nuestros días se orienta hacia una clasificación y una definición sistemáticas de las diversas artes, de los diferentes lenguajes artísticos, no puede resultar sino extremadamente aleatorio” (Dorfles, 1977: 13). Es desde las vanguardias, según Hernando (2018) cuando la precisión en la distinción entre disciplinas es difusa, permitiendo una mayor libertad de incursión artística. Es decir, por un lado, el “problema” de la conceptualización del término “arte”, complica la concreción de una serie de ideas abstractas en una palabra que abarca tanto como se espera de ella, pero que también puede crear zonas ocultas o limitadas. Y por otro, el espacio artístico que el siglo XX cede a la sociedad, contagiada de la vulnerabilidad y la fortaleza que los tiempos de conflicto bélico y de violación de derechos traen al ser humano, genera espacios de reflexión artística que, si bien se etiquetarán siempre, permiten quebrantar las normas y potenciar la aleación, la mixtura o la limpieza de lo esencial.

En este ámbito expresivo como en muchos otros, la interdisciplinariedad del siglo XX, endiosada bajo el lema de un novedoso diálogo entre las artes, fue en diversos

niveles el reflejo y el instrumento de una especialización cada vez más pronunciada –y, por ende, de una difracción– del carácter particular artístico (Fratini, 2015: 165).

Gillo Dorfles (1977) en *El devenir de las artes* estudia la transformación de los juicios sobre el arte, en cuanto a su estructura, a su simbolismo, a su carga emocional, a su semántica, a su expresividad, a su capacidad fenoménica, a las interferencias interpretativas, entre otras cuestiones. Dice que su propósito es:

Analizar las artes en su devenir, tal como las vemos desarrollarse, madurar y marchitarse aceptando su realidad fenoménica y su función ética, sin prescindir de la ayuda que para ese análisis nos brinda la psicología, la historia, la biología y la lingüística (Dorfles, 1977: 15).

La transformación es una parte ineludible del propio ciclo natural y humano. El arte evoluciona, se adapta, se amolda tornándose en formas diferenciadoras⁹⁸. Los lenguajes de sus sistemas mutan según quien los pronuncia, adquieren estéticas dispares según las condiciones históricas y morales. La semántica se torna cuerpo, voz, letra o color, en los espacios intersticiales del lenguaje artístico. Sus estructuras cambian según la forma de “jugar” con la forma que adopta cada uno de los signos, en ellas se recogen toda la información sugerente en la obra, sobre los caracteres de sus lenguajes y sobre las subjetividades implícitas.

Para que la combinación de los medios expresivos sea fructífera, otro de los aspectos presentes es un cierto paralelismo en los procedimientos estructurales, para preservar la unidad en la mixtura interartística. “La estructura es, así, algo más que una forma: constituye un sistema que puede no serlo formalmente, corresponde –para valerse

⁹⁸ El cambio modulado en sus diferentes formas de adaptación puede darse en una misma forma de arte, cuando la dirección que toman –en una tendencia continuista de su legado anterior–, no responden a los requisitos estéticos o sociales. Haskell (1945) no comprende a los espectáculos decadentes tras la consolidación de los principios de Noverre, dentro del calificativo de Arte. Habían perdido la razón de su existencia, se orientaban al entretenimiento del hombre de negocios, ni tan siquiera los compositores se interesaban por componer para danza. El movimiento coreográfico deja de responder al criterio del artista, las funciones parecen un mercado de la galantería femenina, si damos por fehaciente el testigo de su juicio como crítico: “El bailarín casi no existía; sólo había fila tras fila de bonitas, risueñas y bien encorsetadas muchachas, un *floyer de la danse* donde los elegantes se daban cita para galantearlas en los intervalos” (Haskell, 1954: 28).

de un paralelismo fisiológico fácil– el sistema nervioso’ comparado con una sola neurona, un solo ganglio” (Dorfles, 1977: 29).

El formalismo ruso, del que Vladímir Propp con su *Morfología del cuento* es uno de sus representantes, permite considerar la interacción entre las artes desde la perspectiva estructural. El armazón esquelético además de depender de la preferencia del artista tiene para Praz (1979) una identidad que lo convierte en algo característico de un tiempo o de una época: “los medios expresivos varían pero la estructura sigue siendo la misma” (p: 60). Esta configuración formal es lo que pervive en la memoria colectiva de los receptores de las obras. “El filósofo italiano Antonio Russi afirma en su libro *L’Arte e le Arti* que, en la experiencia normal, cada sentimiento contiene, a través de la memoria, a todos los demás” (Praz, 1979: 60). En las artes que de por sí ya implican en su estructurar una combinación de los “medios expresivos” –término introducido por Galvano della Volpe (Jiménez, 1992)–, la imposición de jerarquías es una actividad connatural a su funcionamiento. En el cine, en la ópera y en la danza, ocurre este fenómeno en el que las cualidades expresivas del medio predominante imperan unas sobre otras; pero, en el primer caso es la imagen audiovisual, en el segundo la música vocal y en el tercero el movimiento del cuerpo. Si estos tres elementos se aíslan, dejan de pertenecer a su propia etiqueta artística, a pesar de ser los principales precursores de su identidad. Necesitan de una confluencia armónica del resto de medios expresivos. La coreografía dibujada en un espacio tangible se acoge en mayor o menor medida, a un discurso musical, plástico y literario; juntos albergan la carga significativa que construye la semántica completa del ballet.

Los espacios entre las artes son difusos, aparentan resaltar unos límites que en la práctica están superados, es decir, en ese lugar abstracto que puede darse en la mente o en otro lugar externo, pero que, en ambos casos, permite al creador construir su obra. Jiménez (1992) califica a estas “corrientes” expresivas como “formas de *transgresión*” (p: 291), porque suponen una vulneración del canon de cada una. Estas barreras, que determinan, por ejemplo, cuánto de ópera tiene una obra o cuánto de danza, según Jiménez (1992), no afectan al momento en el que el artista se embarca en el “laboratorio” de creación. “En realidad, se establecen siempre a posteriori, como un resultado que se alcanza en el plano teórico sólo cuando las experiencias artísticas prácticas encuentran

límites' no franqueables en su tensión continua hacia la transgresión de todo límite expresivo" (Jiménez, 1992: 291).

En los últimos trabajos de Sasha Waltz se asienta con fuerza un género que había sido testado por otros coreógrafos, como es el caso del ballet *Orphée et Eurydice* (1975) de Pina Bausch o de *Acis and Galatea* (2009) de Wayne McGregor, calificado de "ópera coreográfica". "Al combinar diversas disciplinas, la ópera coreográfica establece un diálogo entre las diversas ramas del arte y enriquece la experiencia del espectador" (König, 2019: s.p.). El escenario es testigo del encuentro en la escena de dos géneros que estuvieron ligados en sus inicios. En este modelo de ópera coreográfica las artes se encarnan en los personajes del mito, que se duplican y desdoblan en una voz prolongada en el movimiento.

En la versión de Bausch (2009) y McGregor (2010) los cantantes también invaden la escena compartiendo espacio con los bailarines, pero en el *Dido & Eneas* de Waltz (Anónimo, 2014, diciembre 16), se logra una fusión que pocas veces llega a su clímax. "La travesía mitológica contada bajo el libreto de Nahum Tate renuncia a disociar lo operístico de lo coreográfico y la dramaturgia se torna fresca bajo el criterio de Jochen Sanding y Yoreme Waltz" (Borges, 2019: s.p.). "La madurez del *Dido & Eneas* de Sasha Waltz hilvana ambas artes en trazos invisibles que erizan la piel. Su pegamento no peca de rigidez, ha adquirido la movilidad de cuerpos engrasados por un mecanismo de preciso calibre" (Borges, 2019: s.p.).

En este enfoque, en el que las disciplinas se "hermanan" o se "miran" en búsqueda de la mejor versión de su arte, y en el que las obras nos dan "pistas" sobre cómo es ese aparente "diálogo", "paralelismo" o "analogía", la investigación académica que presenta a la literatura como el foco de las artes, en su estar interrelacionado es la Literatura Comparada. La línea que delimita una relación de "parentesco" en lo interartístico, es dentro de esta corriente, una etapa de cierta "crisis"⁹⁹ en este enfoque metodológico.

⁹⁹ A finales del siglo XX se empieza a hablar de una crisis en el entorno académico dedicado al estudio de la literatura comparada. René Wellek con su conferencia *La crisis de la literatura comparada* (1958) o René Étiemble con *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* (1963), registran una problemática que afectaba al objeto de estudio y al método utilizado (Domínguez, Saussy y Darío, 2016). Una reacción ideológica que se manifiesta en contra del Positivismo (Vega y Carbonell, 1998), hacia un nuevo paradigma, de orientación crítica. Estos primeros síntomas de la aparente necesidad de replantear o reconfigurar los parámetros sobre los que se juzga la disciplina comparatista en el entorno literario, se prolongan al presente siglo con Susanna Bassnet *Comparative Literature: A critical introduction* (1993) o con Gayatri Chakravorty Spivak (2003) *Death of a discipline*.

Según Domínguez, Saussy y Darío (2016) uno de los paradigmas es la teoría de Henry H. Remak, que entiende la vinculación de la literatura con el resto de las artes afines, aunque con características diferenciadas.

La interacción de la literatura con otras artes en un lenguaje comparatista¹⁰⁰ se origina según Tomás Albaladejo (2008, 2012) en la *Poética* de Aristóteles, en la *Epístola a los Pisones* de Horacio y en el *Laocoonte* de Lessing; pero el significado de “artes” en este caso no se refiere a disciplinas diferenciadas en sus herramientas, sino a las distintas vertientes de la literatura de forma *interdiscursiva*¹⁰¹. El fenómeno de transferencia que ocurre en los estudios de este tipo es similar al que en primera instancia se observa en la relación interartística que nos ocupa. No tanto por ser su temática semejante, sino por el tratamiento narrativo del mito. Si se aplican las preguntas que Albaladejo (2007) se cuestiona en cuanto a la validez de un análisis “interdiscursivo” en el ámbito de la literatura o de otras áreas del conocimiento, se plantea uno de los grandes objetivos de la investigación: ¿qué puede aportar el análisis del discurso mítico literario de las obras narrativas al análisis coreográfico? La respuesta a esta pregunta es en sí misma el motivo de la realización de esta tesis. La danza es comunicación, son otros sus códigos, pero el hecho coreográfico no deja de ser una expresión artística que conlleva la expresión de un determinado mensaje o de una intención creativa, moral, política o personal. La danza genera discurso, en tanto construye significados, por lo tanto, es un lenguaje susceptible de conectarse con aquel literario.

El análisis interdiscursivo, es una herramienta de la Literatura Comparada (Albaladejo, 2008), y como tal se relaciona con el funcionamiento heterogéneo de los estudios dedicados hacia el acercamiento de la interacción artística. Las artes se proveen entre sí de un “abanico” de instrumentos metodológicos, indispensables para tratar con

¹⁰⁰ La comparación es un fenómeno natural en el estudio y la reflexión de cualquier ámbito del conocimiento (Albaladejo, 2008), es parte de la naturaleza humana observar a un *otro*, objeto o individuo, y equiparar aquello que se observa. La necesidad de confrontar las diferencias y equiparar las semejanzas es una forma de conocer, y como tal, está presente en los estudios académicos. El germen sobre el que se identifica este modo de actuar, en la metodología de los fenómenos culturales y artísticos, se encuentra de nuevo en el texto secular del Estagirita –de la *Poética* aristotélica– y será la base sobre la que se erige, según Albaladejo (2008: 252) de la *Weltliteratur* de Goethe y en último término de la Literatura Comparada, como un eje activo en los estudios actuales.

¹⁰¹ La “interdiscursividad” es para Albaladejo (2012) una variante de la “intertextualidad”, en la que se encuentra, así mismo, una forma de facilitar conceptualmente el encuentro, por intercambio e influencia, entre la literatura y la danza. Esto se debe, también, a que el proceso de cambio de código, al que se somete la obra literaria al transformarse en coreografía: “traducción intersemiótica” o “transducción” es en su eje literario una práctica “interdiscursiva” (Albaladejo, 2007, 2008).

implicaciones estéticas divergentes en sus códigos de expresión. En este caso, desde la interdiscursividad es posible operar en el nivel analítico, el metaanalítico y el metateórico¹⁰².

El análisis interdiscursivo se caracteriza por una constante interacción teórico-explicativa y crítico-analítica, ya que todas las perspectivas y todos los planteamientos que intervienen en el mismo son a la vez instrumento y objeto de reflexión a partir del propio análisis y están abiertos a modificaciones desde los resultados del mismo (Albaladejo, 2008: 259).

La exploración interdiscursiva (Torner, 2014) en el análisis de las artes favorece la interacción entre diferentes propuestas que se construyen desde la hibridación de contextos, de disciplinas, de relatos, de metodologías, de pensamientos.

Los estudios que preceden un enfoque interartístico –aunque no mencionen el estudio de la danza–, constituyen un bagaje por el que ocupar los espacios en los que las disciplinas aisladas hacía sí mismas, no llegan a profundizar¹⁰³. Las posibles reticencias en la amalgama de líneas de estudio divergentes, que entrelazan códigos y desafían las tradicionales formas de legitimación teórica en un análisis interartístico, han supuesto una preocupación para personalidades como Wellek (1941), quien en su introducción de *The parallelism between Literature and the Arts* ya adelantaba: “I do not want to forget that I am speaking at the English Institute and don’t want to indulge in too general aesthetic speculations or theories belonging properly to a philosophy of history” (p: 44). Los

¹⁰² Estas tres parcelas se ocupan de la diferente “profundidad” sobre la que se extraen reflexiones de los textos comunicativos. En la comparación interdiscursiva, siguiendo a Petöfi (Albaladejo, 2009a) la organización teórica de sus discursos, involucran esos tres ámbitos, en los que se atiende a “objetos” no literarios, a la semiótica discursiva y a las otras categorías presentes de comprometer disciplinas.

¹⁰³ En cuanto a los materiales que se deben tener en consideración, y que además están bien “posicionados” en el ámbito crítico de la teoría literaria, es de destacar el artículo de René Wellek *The parallelism between Literature and the Arts* (1941). Un antecedente fundamental, para que en la publicación de la *Teoría Literaria* (1949) de Austin Warren y René Wellek, se pueda presentar una delimitación del compendio literario, los métodos y las disciplinas que involucran, desde una mirada crítica pero conciliadora al tiempo. En él, se incluye un capítulo, referente a esta cuestión: *La literatura y las demás artes*. Este es uno de los documentos destacados dentro de la bibliografía que favorece el encuentro entre las artes, aunque establecer una cronología de los antecedentes resulta complicado, por la imposibilidad de catalogar en esta investigación todo documento que aborda cualquier resquicio interdisciplinar entre las artes. Por ejemplo, en *Tides in english taste* de Sprague Allen fechado antes que el ensayo de Wellek y Warren, se trata la relación de la literatura con el arte, en concreto, la confrontación de la arquitectura gótica y del teatro isabelino (Wellek, 1941).

antecedentes de un diálogo entre las artes, en todas las direcciones, no se deben poner en duda¹⁰⁴.

Las estructuras de las artes no serán las mismas, tampoco sus códigos, su lenguaje y sus herramientas, pero en tanto producto de la actividad humana son susceptibles de comparación constante. “They have to be conceived rather as a complex scheme of dialectical relationships which work both ways, from one art to another and vice versa, and may be completely transformed within the art which they have entered” (Wellek, 1941: 64). Las perspectivas sobre las que juzgar la comparación o interacción artística, se irán perfilando a lo largo de la investigación, hasta llegar a una aplicación práctica en el estudio de las versiones coreográficas escogidas que tratan sobre la figura de Medea: la de Martha Graham y la de Angelin Preljocaj.

Las obras de arte, sin embargo, no son, simplemente, el resultado de sumar fuentes e influencias: son totalidades en las que la materia prima que procede de otro lugar cesa de ser materia inerte y se asimila en el interior de una nueva estructura (Wellek, 1998: 81).

2.3. La vigilia interartística del lenguaje de la danza

Al margen de la concepción explicada en los párrafos anteriores sobre la destreza y la construcción humana de una amplia gama de productos; sobre el concepto de arte y la manifestación de su estética como lenguaje, o sobre la certeza de un comparatismo como método analítico, lo interartístico en la danza y los límites entre algunas de las artes, no son siempre tan pronunciados.

Cada una de ellas toma caminos opuestos, del mismo modo que cada una de ellas tiene principios diferentes; pero, sin embargo, se encuentran algunos rasgos notables, ciertas semejanzas que revelan su íntima unión y la necesidad que tienen unas de otras para elevarse, embellecerse y perpetuarse (Noverre, 2004: 106).

¹⁰⁴ Los registros históricos de cada disciplina así lo documentan; recurrir si es debido a la célebre cita de Simónides de Ceos, que, por otro lado, tanto ha tenido que ver con el tópico horaciano *ut pictura poesis*.

La música y la danza eran una sola cosa, con una única expresión para referirse a ella; cuestión que, por otra parte, afectó en gran medida al grado de evolución de esta última a lo largo de la historia. El porqué de unir ambas está claro en la forma en la que esta potente cultura agrupaba los fenómenos: habla –palabra–, melodía –música– y ritmo –danza–, eran una única forma de arte. “El resultado es que ciertas artes sirven de modelo para otras artes, mientras que la colaboración entre las artes es un hecho indiscutible” (Tatarkiewicz, 2001: 150).

En la Antigüedad, tanto el arte melódico como el coreográfico, estaban implícitos en un tipo de poesía: la lírica y la dramática. “La música y la danza son tratadas como partes de la poesía y no como artes separadas” (Kristeller, 1986: 187). Esto precisamente, es lo que ha motivado que se haya sentido como un lastre el peso que las demás artes tienen sobre la danza.

La tendencia a generar un discurso “drástico”, en el que se apela a una “danza pura” o a una “danza autónoma”, provoca la inquietud de que la interferencia interartística se perciba como una relación de subordinación y de dependencia para con las otras artes. Serge Lifar (1973) utiliza los calificativos de “desfiguración” y “servilismo”, en una denuncia que no apela a la ruptura de la danza con la música o con la capacidad de narrar, sino que pretende reivindicar un lugar empoderado. Su visión, se forja desde la queja hacia un prejuicio totalizador, que considera a la danza un arte incompleto –a pesar de que, desde otras parcelas del conocimiento sí se ponga en valor a la danza–.

En un ballet, concedo *totalmente* el primer lugar, un predominio *absoluto*, a la danza. Estoy dispuesto a sacrificarlo todo a ella, hasta la equivalencia con el tema literario e incluso con el carácter de la música. Una danza, que sea bella y rica en elementos emocionales y bailados, me es más cara que todos los demás factores de un ballet; prefiero infinitamente más incurrir en el reproche de haber faltado a una fidelidad en la ilustración de una imagen literaria o de una idea, que ser acusado de pobreza, desde el punto de vista de la pura danza (Lifar, 1973: 162-163).

En ese proceso de demanda, se está priorizando que la imagen coreográfica total, sea coherente con las calidades del movimiento técnico. Lifar es taxativo en cuanto al engranaje dramático, prefiere arriesgar lo literario, y con ello sacrificar la expresividad argumental. No es por hacer de sus obras piezas no narrativas, sino por hacer que la danza

huya de los estereotipos que cercaron el propio lenguaje clásico, en un tiempo en el que se prioriza la unidad de las composiciones.

En *La danza* (1973), ensayo de Lifar, vemos la personalidad de un coreógrafo interesado por el proceso de creación –sin entrar en herramientas metodológicas compositivas–, que atiende a la técnica de la danza como un oficio fundamental para el alcance de la perfección. Es quizá por ello, por lo que Walter F. Otto (Polo, 2015), considera también a la danza como la “reina de las artes”, por ser canal de la plenitud. En la danza incluye todo, incluso un ritmo interior que hace al bailarín independiente de la propia música, a pesar de que el movimiento se sirva de ella en el sentir musical; al mismo tiempo, expone como la danza “no puede describir una acción” (Lifar, 1973: 26) en su ser corporal. Algo que difiere en gran medida en la tesis que defiende a la danza como lenguaje comunicativo. Si la acción no puede cederse al movimiento danzado, ¿cómo es posible que el *coreautor* de Lifar se inspire en un poema? Porque, en realidad, cuando Lifar dice que la danza no puede ser descriptiva, en cuanto a acción o a relato, se refiere a que los medios de la danza son herramientas que adoptan una forma propia a su lenguaje.

La danza, arte emotivo por excelencia, no puede ser un relato. La narración, con el juego de tiempos y lugares que comporta, le es absoluta y *orgánicamente* extraña . . . La danza no puede depender de nada . . . es incapaz, incluso, de traducir los matices infinitos o infinitesimales del alma humana (Lifar, 1973: 24).

El ritmo del poema es movimiento, y como tal puede expresarse de forma danzada. Si desde esta perspectiva no es relato, es porque Lifar no considera que sea productiva una analogía entre lo literario y lo coreográfico, pero al mismo tiempo, apela a que las artes se miren entre ellas para hacer, cada una, interpretaciones afines a su esqueleto. El *coreautor* –coreógrafo o compositor de ballets– era quien de cultivarse en otras ramas de conocimiento, porque son los que cimientan las bases culturales y artísticas de su ser creador. Una formación integral, que Luciano de Samosata describe en su diálogo *Sobre la danza*¹⁰⁵ (entre 163 y 164), y cuya prosodia la hace extensible a cualquier individuo artista:

¹⁰⁵ Escrito en forma de diálogo entre Cratón y Licino, resulta una apología de la danza pantomímica en un tiempo donde se consideraba una práctica soez: afeminada, vulgar y, en sentido peyorativo, moderna. Es

Un compositor de ballet debe reunir variados conocimientos, gloriosos para el arte, pero que lo hacen extremadamente difícil. La Poesía debe ser ornato de sus composiciones; la Música debe animarlas; regularlas la Geometría; la Filosofía guiarlas. La Retórica le enseña a conocer, a reprimir, remover las pasiones; la Pintura, el diseño de las actitudes; la Escultura, a componer las figuras. Debe igualar a Apeles y no ser inferior a Fidias. Ha de poseer una excelente memoria. Lo tendrá todo presente en su espíritu, pero debe estudiar, principalmente, los diversos impulsos del alma, para expresarlos con los movimientos del cuerpo. No se dejará llevar de una concepción demasiado fácil. Un espíritu vivo, el oído fino, un juicio recto, la imaginación fecunda, un gusto que le haga presentir, entre todo, aquello que más le conviene, son raras cualidades de las que no puede carecer y con las que la historia antigua o, más aún, la fábula, le suministrará material suficiente para las más grandes composiciones (Samosata en Lifar, 1973: 36).

A la danza se le exige un conocimiento que supera a su propia herramienta física, como alimento del alma es preciso que el bailarín tenga “la virtud del intelecto” (Rodríguez, 2006: 366). En tanto medio expresivo, la filosofía de Luciano de Samosata resulta reveladora por hacer en su época una comprensión del bailarín más allá de la técnica, siempre rozando el virtuosismo, en cuanto a la construcción dramática de un compendio mitológico propio del erudito.

El bailarín trabaja su cuerpo, cultivando unas destrezas técnicas y artísticas que se deducen de la práctica estricta, moldeadora de la apariencia formal de sus movimientos. En la figura escultórica de este atleta artista se traza al esteta que “piensa” a través del cuerpo, y cuya elocuencia mental se distribuye a través de la comunicación emocional. El hecho de aventurar, como asevera Ponte (2015: 120) que tanto ser intérprete como espectador de danza favorece el dormitar del intelecto es un tanto osado, si con ello se quiere aludir a un descuido mental. ¿Es acaso la danza un acto pasivo que no implica la intervención de lo racional? Por supuesto que no, aunque en el proceso sea la canalización de la emoción el primer canal comunicativo. Que, a través de la danza, sea posible expresar el alma humana, en su más puro estado, no implica la banalización de los relatos

Licino quien defiende al arte de la danza, en un lugar equiparable a la filosofía clásica. “Luciano lo dice afirmando que la danza es placentera, útil y procura sabiduría, lo que es lo mismo que establecer que es buena para los sentidos y el cuerpo, para la práctica y la virtud y para el intelecto” (Rodríguez, 2006: 361).

que se cuentan en la escena; como tampoco se impide, a través de lo corporal, escarbar en el inconsciente individual –de aquel que danza– y del colectivo –de quienes observan–

Existe un pensamiento corporal, es decir, una mente que no está en el cerebro sino en todo el cuerpo y donde la coreografía deja de ser una demarcación de movimientos para ser el pensamiento o sugerencia de un posible decurso de acción (Raubert, 2015: 129).

La danza es un lenguaje, cuya gramática responde a otro *verbo*, construido por una materia dependiente de la acción dinámica del movimiento en el espacio: el cuerpo. *Verbo*, entendido como acción que está por suceder, que interpreta y representa algo que ha de ser nombrado, que no termina, sino que se regenera constante. Inés Pérez-Wilke (2006) lo define como “un proceso intuitivo que no tiene como fin primero el de comunicar, sino el de construir, produciendo y ejerciendo la dimensión imaginaria del ser” (p: 35). La acción comunicativa sería la consecuencia natural de ese proceso de generar algo, no necesariamente predeterminado. El ser humano se muestra, se representa a través del *verbo*; la danza como acción es un medio de mostrar no solo lo humano sino lo que le supera, lo que difiere de su naturaleza, aunque convive con él.

La danza es acción y como tal, el cuerpo como motor de su “hacer” está facultado para descubrir significados de diversa índole, según la organización dramática que de él se ha realizado. “La acción humana se revela como significadora, no como la palabra que nombra sino la que al nombrar *hace* como verbo, en el sentido de que genera en sí y en los otros una interpretación” (Pérez-Wilke, 2006: 33). El impacto que ejerce, en su substancia interpretativa, allana la holgura de la lógica y del raciocinio, que busca constante la enunciación de Ferdinand de Saussure, en la que, como signo, el significante opera en una relación dicotómica con un significado categórico; cuando, la anchura emocional del espectador no obedece a límites tan rígidos, ni siquiera siendo las intenciones del autor inequívocas.

Según Bourdieu (2014, p. 147), “*el cuerpo funciona, por lo tanto, como un lenguaje que habla de nosotros más de lo que hablamos de nosotros mismos*” Cuerpo es lenguaje. Los gestos danzados, o no, nos dicen cosas, así como el hablar, danzar es hablar con el cuerpo a través del cuerpo (Souza y Oliveira, 2016: 419).

Hacer de la danza un lenguaje capaz de comunicar, no es una invención propia del mundo contemporáneo. Desde su uso en los rituales primitivos, se ha apreciado su capacidad mediadora con la divinidad. Thoinot Arbeau, el tratadista barroco, quien registró el cuerpo completo del bailarín, utilizando como método de notación una serie de puntos y líneas, dijo una vez: “¿No opináis que la danza constituye una forma de lenguaje y se expresa por medio de los pies del bailarín?” (Collazo, 2016: 8). El cuerpo comunica, expresa, dialoga, interactúa y dice más de lo que cualquiera se puede imaginar. Es la revelación de un sentir interno, que fluye al exterior del cuerpo del bailarín como un susurro tácito para conectar con otros cuerpos.

El cuerpo es como un recipiente, una cavidad densa que almacena una gran cantidad de información procedente del aprendizaje cognitivo, de la vivencia experiencial y del autoconocimiento corporal propio de la práctica. La danza provee a la estructura corporal unas posibilidades plenas de mimetizarse con la esencia física, mental y emocional de cada uno. “No todos los canales de conocimiento son exclusivamente intelectuales, teóricos y discursivos sino que, se conoce, se apre(he)nde desde la práctica, con la experiencia y la vivencia” (Vendrell, 2016: 2016). El estudio de la danza implica la asimilación de un lenguaje transmitido a través de este cuerpo; de su superficie figurativa, envoltura de órganos, cuya forma se pule incluso en la deconstrucción de sí. La gramática de este lenguaje del movimiento obedece a la disciplina en cuestión, permitiendo puentes entre las técnicas practicadas, –con todos los matices posibles entre el ballet clásico, la danza contemporánea, el kathak indú, la danza española o la danza clásica china–; la retórica determina el estilo perfilado en cada modalidad de danza, mientras que, la semántica de su “hablar” está en las cinceladas del coreógrafo, quien esculpe en los cuerpos un discurso sensitivo e inteligible al mismo tiempo.

Mikel Dufrenne¹⁰⁶, en su estética fenomenológica, concede al cuerpo de cualquier artista, sin polemizar sobre la rama del arte a la que se dedique, la capacidad del *habla*. Su voz es la del creador de la obra de arte, capaz de comunicar como fenómeno intencional que alberga “una *interioridad*, un *mundo*, una *atmósfera*, que desea hacer aparecer(nos),

¹⁰⁶ En *Fenomenología de la experiencia estética* (1953) Mikel Dufrenne desarrolla la gran tesis de su pensamiento, fundado en el análisis del hecho artístico como la diana de condicionantes propios de sí y de dimensiones ajenas que permiten enfoques múltiples, desde la interdisciplinariedad. Los prototipos que utiliza como paradigmas para analizar las relaciones objeto / sujeto de las obras pertenecen al ámbito musical y al pictórico. Su trabajo es crucial en materia estética, desde la base de entender “que es el carácter expresivo de todo objeto artístico el elemento esencial que da cuenta de la obra de arte, a la vez que permite a ésta consagrarse, por ello, además, en objeto estético” (Barcia, 2004: 242).

comunicar(nos)” (Barcia, 2004: 246). Este planteamiento surge de la morfología plural de la obra de arte que establece Étienne Souriau (1983), distinguiendo dentro de los niveles de su existencia, el plano físico. “Não há obra de arte sem um tal corpo. Uma catedral, ou uma estátua vêm da pedra. Uma sinfonia é o ar agitado e vibrante. Uma obra literária é papel impresso ou manuscrito. E assim por diante” (Souriau, 1983: 55). La corporalidad de la obra se personifica en un cuerpo, no ficticio ni imaginado, el del bailarín. Este se convierte, siguiendo a Dufrenne (Saison, 2005), en “objeto estético”, cuya percepción no parte de una reflexión concreta, tampoco de algo dependiente de una acción, sino de la sustancia sensible que lo compone. La voz del “objeto estético” comunica su hechizo con el espectador, mediante una disposición que permita a la pieza succionar esa mirada externa. “Lejos de que sea la obra la que está en nosotros, somos nosotros quienes estamos en ella. Ser testigo, implica no añadir nada a la obra, pues la obra se impone al espectador tan imperiosamente como al ejecutante” (Dufrenne en Saison, 2005: 222). De esta forma, se genera una colectividad en torno a su lenguaje, que universaliza su incidencia en la sociedad, permitiendo al arte cumplir una de sus funciones. El ballet, dice Tamara Rojo (2020) es “un arte que no solo es relevante para ti sino que ha de serlo para la sociedad, la ha de representar, llegar a ella y cambiarla para mejor” (s.p.). El intérprete no es ajeno a ello, y utiliza a la danza como lenguaje para comunicar.

Siguiendo la metodología fenomenica de Dufrenne, derivada de una estética estructural de los lenguajes, Jiménez (1992) muestra como “la lengua del arte” es un código que responde a criterios estéticos, dotados de una semántica en cada obra artística, la cual constituye un metalenguaje que únicamente existe para los receptores de esa obra, no para el artista; una semántica que al ser exclusiva de cada obra hace de la traducción un proceso también exclusivo. El código de la danza no está tan limitado como el de la lengua natural, aunque en el ballet clásico, la estandarización sea más reglada. Este código, hace referencia al “*mundo* del artista” (Lutereau, 2014: 153). La emoción que se despierta ante un ballet es parte de esta semántica, de la comunicación, y por tanto de su “gramática”.

Una de las cadenas reflexivas posibles en la percepción de la danza como lenguaje, depende de considerar el proceso comunicativo a partir de un cuerpo, construido desde una materia orgánica, en el que se inmiscuyen espacios de las otras artes. En este lugar

para la percepción de lo interartístico en la danza, una de las preguntas que surge es el grado de incidencia de la obra en el espectador, en tanto que es un acto de expresión artística. Es decir, “a qué umbral de escucha sensorial y de autonomía de la conciencia estética puede un cuerpo danzante llevar, a quien lo consienta, a dejarse conmover por la experiencia del gesto” (Louppe, 2011: 16). El impacto del cuerpo como materia expresiva, pensante y reflexiva incide en los sentidos que se vuelven visibles en la interpretación de los signos que muestran.

La inteligencia se modela sobre la corporalidad, pues en el momento que un brazo se extiende en el espacio, lo abarca y lo que significa, de la misma manera que cuando alguien señala un objeto lo hace suyo prolongándose en él (Morales, 2013:102).

Lo representado a través de la danza, tiene una huella textual, dependiente de un discurso verbalmente tácito, exportado en el momento de la representación y de la contemplación de la obra. En tanto “objeto estético” (Lutereau, 2010) es percibido como un “ser de significación” capaz de comunicar. Antes de proseguir con la experiencia significativa del hecho coreográfico hay que concretar que, la utilización del concepto de “objeto estético” u “objeto artístico”, utilizado en la investigación para referirse tanto al cuerpo de la danza, como elemento simbólico, como a la alusión de la obra coreográfica como entidad del arte, con todo lo que ello implica, supone ampliar la connotación atribuible al término “objeto”. La falta de tangibilidad de lo danzado, palpable a la vista, origina cierta interferencia, en su utilización: “Clearly it is not an object in some empirical, scientific sense except in so far that it is possible to weigh dancers and measure the extent of their reach” (Adshead-Landsdale, 1995: 25). No es objeto en tanto cosa, pero sí como materia sensible para la expresión artística.

En este sentido, Umberto Eco (1986) no disocia de ninguna manifestación artística la disposición comunicativa de todo signo cultural. Para ello propone dos hipótesis, que responden a la premisa de entender las artes como lenguaje: “a) toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación; b) todos los aspectos de una cultura pueden ser estudiados como contenidos de la comunicación” (Eco, 1986: 23). En este paradigma, la danza se incluye como cultura artística que emplea gramáticas de una lengua de oscilación vibrante, implícita en el movimiento óseo-articular, en las dinámicas del tono muscular o en el flujo energético de la esencia emocional. En la tesis primera, se estudia

la cultura como fenómeno comunicativo, por una condición de deber: “se ha” de estudiar de este modo, puesto que entenderla como proceso semiótico, facilita la comprensión de “lo cultural”. La semiótica se formularía como metodología para abordar una posible teoría de la cultura, y esta categorización, deriva al segundo aspecto, en el que se presupone la existencia de un contenido semántico dentro del hecho comunicativo. Y como tal, la danza representa un contenido semiótico, expresado a través del discurso dramático del espectáculo performativo de cada artista. “La semiótica estudia todos los procesos culturales como *procesos* de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos *sistemas*; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje (Eco, 1986: 28).

La concepción de las artes como lenguajes, es un paradigma constante en la teorización reflexiva de la estética occidental, si nos remontamos a aquellas propuestas que pretenden institucionalizar el sistema de las artes, hasta el inicio de las consideraciones semióticas. Las formas de manifestar ese lenguaje, a través de heterogéneos modos de expresión, aportan riqueza a la experiencia del arte. Esto “posibilitaría una nueva formulación de la *equivalencia* y *diferencia* entre las mismas” (Jiménez, 1992: 292), capaz de determinar los choques o encuentros interartísticos de una metodología que se acerca al comparatismo.

En cambio, Isadora Duncan (2008) en oposición a la relación análoga entre los instrumentos artísticos prefiere no dedicar cualidades lingüísticas al movimiento danzado: “El arte es algo más natural; no imita, no busca equivalencias, no pretende hablar: tiene su propio lenguaje” (Duncan, 2008: 106). Su posición está influenciada por una regresión a la esencia de lo corporal, a través de un movimiento puro, que se extrajera de la emoción más primigenia del ser humano. “Su ideal no fue otro que el deliberar a la danza de cuanto la aherrojaba para encontrar, a través del movimiento, la alegría y la libertad” (Reyna, 1965: 223). Pero no por ello, deja de percibir a la danza como lenguaje.

Son muchos los que han interpretado su reivindicación en pro de una naturalidad pura en los movimientos corporales; además de conseguir que su poética redundara en la modernidad coreográfica de principios del siglo XX y en artistas de otras disciplinas, que se fascinaron con su danza. Edward Gordon Craig trasladará a su trabajo escenográfico y actoral, la percepción liberalizada del movimiento en el espacio escénico. Así mismo, reflexiona en este hacer de la danza “discurso”, sobre la independencia de las palabras en

este lenguaje, y la manifestación de la acción empoderada del movimiento por el movimiento, sin más apellidos. A pesar de ese rechazo al discurso narrativo, la danza no pierde su lenguaje, pero ¿se ha vaciado su semántica? En la siguiente cita, de quien fue su pareja un tiempo, las palabras danzan un lenguaje no tan desocupado:

¿Cómo sabemos que ella está hablando su propio idioma? Lo sabemos porque vemos su cabeza, sus manos, gentilmente activas, lo mismo que sus pies, y su persona entera.

Y si está hablando, ¿qué dice? Nadie podría explicarlo verbalmente, pero ninguno de los que estaban allí tuvo un atisbo de duda. Sólo podemos afirmar que ella estaba diciendo al aire precisamente las cosas que deseábamos escuchar y que hasta el momento en que ella llegó nunca habíamos soñado que podíamos oír (Craig en Duncan, 2008: 31).

En un entorno más restringido, las teorías sensacionalistas del lingüista E. B. Condillac en sus estudios sobre el origen del lenguaje, en concreto en la segunda parte del *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*, se involucra a otras artes. Según su teoría, del llanto, como germen primigenio del lenguaje –como un grito que implica gesto y una articulación vocal–, derivarán dos aspectos: por un lado, el lenguaje articulado en palabras y por otro, la danza, denominada por el autor como “symbolic body language”. En el momento, una “danza” todavía carente de cualquier dominio técnico-expresivo, pero que se irá estilizando hasta su codificación, y que es el lenguaje del cuerpo.

The crucial semiotic step which Condillac identifies, when human beings’ first attached a semantic value to an otherwise meaningless symbol, is analogous to the crucial principle of eighteenth-century dance reforms, which is that beautiful but meaningless dance steps must be endowed with meaning (Nye, 2011: 29).

Condillac divide la danza en la “danza de los gestos” que comunica pensamientos, y la “danza de los pasos”, que expresa emociones. Aunque el virtuosismo técnico necesita de sensibilidad expresiva, ambos se retroalimentan y se nutren de los recursos que utilizan para configurar el arte de la danza. Al margen de esta apreciación, para Condillac el movimiento está cargado de significado por lo que la danza es un lenguaje.

En la disparidad entre la dualidad corporal presente en el bailarín profesional la danza (Aude, 2014) se hace lenguaje. Esta se fracciona sin exteriorizarlo en: la *técnica* –

aquello que academiza, que separa al aficionado del ilustrado y que determina un estilo—y la *expresividad* del intérprete —que emerge de la persona individual idiosincrática—. Esta segunda parcela, más dada a la abstracción idealizada pero controlable a través de pautas que delimiten el devenir de la dramaturgia, es calificada, al concretizar la ejecución del aura gestual, como *enunciación*. “La noción de enunciación como expresión de singularidad, encuentra un eco en la voz poética, cuya subjetividad traduce una visión de la realidad enfocada desde el prisma de la mirada del poeta” (Aude, 2014: 63). A través de la secuencia discursiva, entre la emotividad y el raciocinio, es la *voz* que habla a través del cuerpo. El tono lo imprime el bailarín, la modulación e inflexión la perfila el coreógrafo, aunque su carácter lustre la sustancia que se presente transmitir.

El lenguaje está lleno de ritmos, ascensos, descensos, caídas, lleno de contenido perceptivo, de capacidad intersensorial y sensual. El lenguaje es material porque está organizado por el cuerpo y, a su vez, este organiza el lenguaje. Hacemos lenguaje con nuestros cuerpos, un hacer sujeto a su ser cultural y relacional (Rozas y Pujol, 2015: 15).

La no separación entre la técnica y la enunciación —o expresividad— es la máxima imperativa para hacer de la danza lenguaje. Son a juicio de Ponce (2010) indisociables.

En *Los problemas del arte* de Susanne K. Langer, se prioriza la sinestesia del arte en cuanto a las formas simbólicas que es capaz de revelar. El arte es visto como ilusión, como apariencia simbólica subjetiva, que existe (Ponce, 2010) en la medida en la que se expresa en el campo de la percepción. El gesto traslada esa ilusión, es una realización simbólica de la voluntad artística que quiere expresar sensaciones y sentimientos” (Polo, 2015: 19). La carga simbólica en el espectáculo danzado es alta, pero un símbolo no siempre estandarizado por convención —como puede ser el gesto pantomímico de representar la acción de hacer una promesa o de jurar en ballet¹⁰⁷—, sino por la subjetividad metafórica y alegórica que transmite. “La personalidad de cada uno de los bailarines incorpora un perfume diferente a sus movimientos, a su capacidad gestual, a su manera de expresar un sentimiento, de describir un habitar o de ocupar un espacio” (Polo, 2015: 20).

¹⁰⁷ En *Anexos 6* escena del ballet *Giselle*, momento en el que Albrecht jura amor eterno a Giselle.

Eso explicaría por qué Susan Sontag en el ensayo *Dancer and the dance* (Polo, 2015) hace del intérprete el sujeto preeminente de la obra de danza. Es indiscutible que su participación es crucial para el desarrollo artístico de un ballet, siendo su cuerpo el instrumento del coreógrafo. El hecho de hacer cada representación irreplicable denota ya la fugacidad perecedera de algo, en parte, irreplicable. El cuerpo, siguiendo los análisis de Polo (2015: 18) “trasciende” en un discurrir ilusorio, que se conecta con la ilusión simbólica del arte. “El arte es un ‘aparecer’ una ‘revelación’ de los sentimientos humanos, por lo tanto no sólo vividos, sino transfigurados, simbolizados” (Ivelic, 2008: 29).

La danza podría considerarse como el arte que más que ninguna otra es capaz de darnos la medida de nuestro espacio interior y exterior, es decir, del espacio interior en relación con nuestro organismo y el exterior del mismo, pero ligado a nuestro sentido de la existencia (Dorfles, 1977: 187).

Al resaltar el simbolismo de la danza, Gillo Dorfles en *El devenir de las artes* cubre la categoría técnica, sometida irremediamente a la propia teoría del arte. El cuerpo no puede prescindir de las normas, de cierto canon, por adquirir una dinámica y una fluidez ajena a “lo natural” en la adquisición de este lenguaje que es la danza —a partir de un entrenamiento riguroso—. Pero, en ese dominio de la destreza técnica, se sistematiza su estructura formal en tanto se persigue un fin comunicativo en el arte, como transmisión (2010: s.p.) pluridimensional, múltiple, autorreferencial y autorreflexiva.

El lenguaje de la danza se concentra entonces en priorizar los estados del cuerpo, en hacer consecuente la técnica coreográfica con el resto de instrumental que interviene en la composición final dramática de la obra. Estos elementos, perfilan y aderezan la integridad de su lenguaje, sin fraccionarlos como accesorios. Son quien de construir lo plástico, la atmósfera afectiva a través de las señales argumentales o la tonalidad musical; para Ivelic (2008), deben ser percibidos, junto con la escenografía, el vestuario y la iluminación, como lenguajes secundarios. También formando parte de la discursividad, por interferir en el producto danzado como si todo fuese uno.

Es natural ejercer poder significativo en lo que Ivelic (2008: 28) denomina como “paso danzable” en el momento de ser críticos con la composición interartística en cuestión. Este es un concepto que tan solo pretende delimitar el movimiento cotidiano, sin profesionalizar ni intención estético-artística, del que debe ser considerado una expresión cercana a lo sublime. “Aunque tenga que efectuar el más mínimo movimiento,

ya sea de una mano, de un pie o de la cabeza, percibimos que detrás de ese pequeño, cambio, está presente la unidad kinético-corporal” (Ivelic, 2008: 28).

2.4. Lo interartístico como estética comparatista

La expresión “la iluminación recíproca de las artes” acuñada por Oskar Walzel (Vicente-Yagüe, 2013) con motivo de una conferencia dictada en el 1917 –utilizada para la aproximación de estudios interartísticos, como *Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura* (2014) de Darío Villanueva–, parece proveer la dirección comparatista del análisis simbiótico entre categorías artísticas diferentes. De nuevo, es el principio aristotélico de *mimesis* el que ha justificado la equiparable adscripción de las artes, a pesar de que sus metodologías de trabajo sean diferentes. En la misma línea, Villanueva (2014), recurre a la *kátharsis* como efecto que implica a todas ellas. Dentro de sus acepciones, según Beuchot (Bosch, 2011) se refiere a varios aspectos del individuo: “médico (tanto orgánico, como sobre todo psicológico), ético-pedagógico, estético estructural y cognitivo intelectualista” (p: 44). Se hace parte del proceso comunicativo (Wamba, 1992) en cuanto a completar las “fases” de toda actividad estética –junto con la *poiesis* y la *aisthesis*, estructura triádica de la obra de arte–. En el acto estético de las danzas se experimenta una doble catarsis: en el bailarín y en el espectador. La descripción de los cambios en la pulsación del ánimo tanto del artista, como del sujeto anónimo de la butaca se presenta como una tarea inaccesible. Lo que sí se puede cotejar es que, en la gran mayoría de los casos, los espectáculos danzados están compuestos por lenguajes que no proceden del cuerpo en movimiento y, por tanto, presentan la obra como un “compendio” interartístico. Cuya jerarquía puede no estar del todo clara, y en todo caso, no es tan revelador los puestos que ocupan en el prisma, como la interacción que se está llevando a cabo.

La danza es muchas cosas, lo innegable es que es un cuerpo en movimiento, un ser manifestando lo que las palabras muchas veces no alcanzan a decir, es una manifestación que está en una sola persona pero es compartida. Es una forma de entender el mundo y la realidad, es una manifestación de vida y también de comunidad (Gavilondo, 2019, s.p.).

La tendencia comparatista en el estudio de las relaciones entre las artes, es uno de los enfoques posibles cuando está involucrada la literatura en lo interartístico (Guillén, 1985). En este caso, el centro de gravedad es la danza. Lo visible a través del movimiento,

adquiere rasgos estéticos. Su imagen aparece metaforizada en la abstracción discursiva del lenguaje interartístico en cuestión, cuyas analogías determinan los rasgos estructurales tejidos en la dimensión estética de la escena, a partir de un plano narrativo-coreográfico.

Los estudios sobre Estética, en cuanto a su búsqueda, entre otras cuestiones, sobre la idea de belleza o de lo sublime en las artes, propician la asunción de una conexión arraigada en los presupuestos interartísticos. La interacción de la Estética, como “filosofía del arte” (Jiménez, 1992), circunda en torno al uso de la habilidad creativa de un individuo artista, respecto a lo experiencial y a lo perceptivo de su acción en el mundo. El ejercicio de la propia práctica del arte produce en quien lo recibe, se trate del crítico, del intérprete –en la danza, también destinatario del “genio creador” del artista–, del investigador o del espectador/ lector, unas sensaciones fruto de la acción estética: “nos atrae, nos hipnotiza, nos *cautiva* completamente” (Guillén, 1985: 80). La obra se convierte en un resorte, para el acceso al mundo imaginario de su creador, pero también hacia una experiencia múltiple, según Guillén (1985), respecto a estructuras externas a la propia obra. Estas disposiciones, inciden en el hecho artístico de un modo que puede interferir en la valoración perceptiva de sus aciertos o fracasos.

La teoría de cualquier arte sea la poética literaria o la coreográfica, “contribuyen a iluminar estas vinculaciones y a dejar atrás, completándolo y reintegrándolo, aquel instante deslumbrante, inolvidable, en que las palabras se quedaron solas y desapareció el mundo” (Guillén, 1985: 81). Ese instante es algo catártico, e inseparable aun cuando se hace una observación objetiva de la obra. La recepción de la obra es parte del estudio de la Estética¹⁰⁸, como son los significados de los elementos que la componen, de la Semiótica. Hernández (2012) entiende que, en la comprensión y matización de la interrelación artística, esta última, es la herramienta que aporta más luz. En concreto mencionar los estudios semiológicos de Roman Jakobson como otro elemento fundado en la ciencia de los signos, a considerar posteriormente para el análisis del ballet de

¹⁰⁸ Las problemáticas que atiende la filosofía estética abordan también otra cuestión controvertida para la recepción de las obras: las intenciones del artista (McFee, 2000). Un paraje subjetivo, ajeno al espectador, y que, puede ser un obstáculo en la comprensión de la pieza cuando el acercamiento a ellas radica antes en extraer un texto organizado a semejanza de un arte textual como la literatura, en lugar de permitir que la obra presente su propia dramaturgia. La voluntad del artista es una determinación que se escapa al receptor de la pieza, una vez que es puesta en un escenario. Del mismo modo, hay en la recepción de un texto literario un espacio para inventiva del lector, a partir de la “sensibilidad, experiencia y enciclopedia cultural” (Villanueva, 2014). Esto no deja de ser conceder un privilegio al espectador en la “lectura” del espectáculo, siguiendo la estética fenomenológica de Mikel Dufrenne (Saison, 2005) frente al del creador.

Medea¹⁰⁹. En todo caso, se trata de posturas comparatistas, en donde tienen cabida los “aesthetic artifacts”. Concepto utilizado por Christopher Braider en *CL and the Visual Arts in early modern studies* (Villanueva, 2014: 187) para calificar a todo aquello que se entrecruza de una u otra forma con lo literario.

A través de la palabra¹¹⁰, como generadora de las teorías del académico y medio a través del cual es posible comunicar un conocimiento danzado, porque según Pantini (Villanueva, 2014) “los vínculos entre las artes deben ser verbalizados” (p: 86). La lingüística nos permite evaluar con razonamientos comprensibles el fenómeno del arte, por responder, según Pantini (2002), a la forma a través de la cual el intelecto organiza el pensamiento.

Pantini (2002), de hecho, sugiere que el antecedente de la Estética propone una conexión dialéctica entre las artes anterior a la aproximación teórico-práctica de la Literatura Comparada, pero su procedimiento difiere de esta. Sus cimientos surgen en este caso de la “literariedad” como lazo que “mantiene juntas” a las artes: “como discurso y como práctica de traducción intersemiótica o inter-humana” (Pantini, 2002: 219). Tantos siglos de historia no podrían derivar en unos mismos presupuestos, y el trabajo ejercido por la doctrina filosófica es un antecedente en esta línea metodológica. La inquietud hacia el *ut pictura poesis*, es el germen de la posterior cúspide wagneriana con su utópica *Gesamtkunstwerk*¹¹¹.

También está quien engloba en un estudio prescrito dentro de la llamada “estética analítica” a todas las formas de arte, dentro del mismo concepto de “arte”, porque su máxima es universal: “básicamente el ser expresión de los sentimientos y las actitudes del artista” (Pérez, 2004c: 93). Autores como M. Beardsley, N. Goodman y R. Wollheim, permiten, ahondan en este aspecto, que recuerda, además, que, dentro del espacio común de las artes, las herramientas de la lingüística son las utilizadas para el propio estudio de sí mismas; porque “la actividad artística es una actividad lingüística o con fuertes analogías con el lenguaje” (Pérez, 2004c: 94). También, porque los procedimientos

¹⁰⁹ Los estudios semiológicos son pertinentes, en tanto que tanto la literatura, la mitología como la danza, se consideran lenguajes, con sus propios códigos y mecanismos de cohesión.

¹¹⁰ Posicionar a la literatura en la cima de una jerarquía entre las artes, tiene que ver con el uso que se da de la lengua natural como herramienta expresiva. En la *Estética* de Hegel (Villanueva, 2014) se posiciona como “arte universal”, por ser quien expresa de forma más efectiva el impulso imaginativo.

¹¹¹ En *Poem of Ecstasy*, op. 54 de Alexander Skriabin (1908), como poema sinfónico, se acerca a esa Obra de Arte Total, que aspira a la fusión perfecta entre las artes. Praz (1979) dice que está compuesto “de danza, música, colores y perfumes” (p: 26).

verbales son una “prolongación expresiva del cuerpo” (Jiménez, 1992: 160), porque la articulación de la voz es una acción biológica; pero, la danza goza de una posición privilegiada en esta ecuación, por ser según Jiménez (1992) el “grado cero” de la expresión. No necesita intermediarios; el material corporal por sí solo bastaría. Eso, haciendo una limpieza exhaustiva de la exteriorización danzada dentro de un espacio teatral, en el que, como sabemos, no solo la danza se materializa.

Lo analítico así mismo, recupera lo dialéctico, al necesitar de la comparación entre las artes para sustraer teorías que no saldrían a la luz de otra forma.

La poesía y la pintura tienen una presencia protagonista también desde esta óptica estética. *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing¹¹² o las *Lecciones sobre Estética* de Hegel, son algunos referentes; aunque más universales son los trabajos de *Teoría de la Literatura y de las Artes* (1920) de Hermenegildo Giner de los Ríos y *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (1988) Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández.

Lo pictórico se manifiesta de forma plástica en la coreografía, ejemplo de ello es la fuerte presencia en *Les Ballets Russes de Diaghilev* de artistas de renombre en la composición de decorado y vestuario para ballet. Natalia Goncharova –en *Les Noces* (1912) de Bronislava Nijinska–, Pablo Picasso –en *Parade* (1917) de Léonide Massine–, Henri Matisse –*Le chant du rossignol* (1920) de Léonide Massine–, Coco Chanel o Georges Braque –en *Céfiro y Flora* (1925) de Serge Lifar– o Salvador Dalí –en *Mad Tristan* (1944) de Léonide Massine– (Schijen, 2009; Jones, 2013).

Como ejemplos de una interacción más profunda, que involucra lo pictórico de una forma más “desnuda” dentro de la gramática de la danza en sí misma, es *Job: A masque for dancing* (1931) de Ninette de Valois¹¹³ o *Broken Wings* (2016) de Anabelle

¹¹² En este texto interactúan medios artísticos dispares, posicionando a la poesía en un lugar de superioridad, como arte del tiempo, frente a las artes figurativas, o artes de la simultaneidad (Pantini, 2002). En el camino de concreción estética, Lessing esboza una “semiótica de las artes”, por la que juzgar las obras en cuanto prototipos vehementes de la subjetividad de un artista. Lo diferenciador o unificador de las artes, depende en este texto de la incidencia en un *otro* –el receptor– de los objetos de proposición estética, según los que se generan efectos –“reacción productiva” según Arnaldo (2004: 82)–. “Los medios expresivos son, para Lessing, precisamente lo que diferencia a las artes, mientras que su unidad se sitúa tan sólo en el efecto que todas las artes producen, en el efecto estético” (Jiménez, 1992: 305).

¹¹³ Ninette de Valois toma a la pintura como recurso creativo para componer otras dos obras. Es el caso de *Los progresos del libertino* de Ninette de Valois, con música de Gavin Gordon, en el que toma la obra pictórica de William Hogarth; y el cuadro *El bar del Folies Bergère* de Édouard Manet, sin ningún éxito

López Ochoa. Este último retrata la iconografía pictórica de Frida Kahlo, a través de un relato biográfico de sus experiencias vitales, con música de Peter Salem, dramaturgia de Nancy Meckler y escenografía de Dieuweke van Reij. Se nos relata las tensiones entre su trauma personal, a causa del accidente de autobús que sufre; la alegría, la pasión y la decepción del amor de su vida, Diego Rivera; así como el colorismo de sus pinturas, en las otras “Fridas”, la muerte, en los esqueletos satíricos y el dolor, entre espasmos musculares tratados con inteligencia y plasticidad de forma coreográfica.

En una estética diferente, el ballet de Valois, con música de Vaughan Williams y libreto de Geoffrey Keynes, se inspira en los dibujos del pintor William Blake, para contar el relato bíblico de Job. En tanto “traducción intersemiótica” de sus grabados, de Valois toma la figura “estática” y la transforma, con la premisa de “pintar miles de cuadros de acuerdo con su estilo” (Haskell, 1945: 155). La estructura dramática toma elementos narrativos de la ópera (Haskell, 1945), en concreto: un aria para representar a Satanás, así como recitativos y partes corales en las que interviene el cuerpo de baile. La pintura supone en la obra, una interferencia artística que orienta el desarrollo coreográfico hacia la prevalencia de lo plástico en una arquitectura corporal en acción. La interdisciplinariedad en la creación puede involucrar cualquier arte, siempre que no entorpezca la expresión del arte principal. “El problema de buscar inspiración en otro medium: la pintura, es el mismo que el de la elección de la música. Debe ser susceptible de *adaptación*” (Haskell, 1945: 156). Esta “adaptación” de la que habla Arnold Haskell en *Ballet*, implica alcanzar la coherencia artística y estética del producto performativo que se está componiendo. Esta adaptación, es una forma de definir la necesidad de adecuación racional en la compilación de las artes en hechos artísticos, equiparable a los principios de idoneidad, absorción o asimilación de Gillo Dorfles.

Uno de los principios estéticos de Dorfles (1977) es la idoneidad expresiva de los materiales y herramientas utilizados en los campos de cada arte, asimilando que su lenguaje es el “único” capaz de adaptarse a sus exigencias. Cada disciplina “debe estar ligada a su propio lenguaje”, y no debe tomarlo prestado de las artes hermanas” (Dorfles, 1977: 50). Si es factible la absorción o asimilación, según Susanne Langer, de ciertos

para Haskell (1945: 155), en el que no introdujo narrativa alguna. Esto justifica para el crítico de danza Arnold Haskell, que el ballet perdiese atractivo para el público, por no “contar” nada en la narrativa del cuadro de Manet: “lo que le interesa es la solución del problema de su color en relación con las botellas del bar, el candelabro y la iluminación” (Haskell, 1945: 155).

patrones artísticos, que se digieren para nutrir el arte en cuestión y se transmutan al componer el espectáculo musical o coreográfico. La forma de justificar la presencia de unas artes sobre otras se concibe, así, como “principio de asimilación”. Dorfles (1977) habla de una integración para el arte depositaria de las herramientas de sus colindantes. La danza se convierte en cavidad que mimetiza las posibilidades de la música, de la escultura, de la pintura o de la literatura. El cuerpo, en tanto estructura que presenta conductos por los que fluyen las distintas sustancias del organismo, es el espacio idóneo para adquirir dichas “tensiones”.

La palabra, una vez que forma parte de una composición musical, pierde toda función “discursiva” y se transforma en un factor sonoro preciso, es decir, la creación de lo que es “ilusión primaria” de la música, o sea, la creación de un “tiempo virtual” (Dorfles, 1977: 51).

Las problemáticas a las que se enfrenta el creador, en esta labor de “apropiación”, pueden llevar a ese arte depositario de otros hacia este otro paradigma: “habrá de ser interesante distinguir ese otro tipo de intrusión de un arte en el terreno de otro al que se asiste cuando se verifica el fenómeno comúnmente conocido por *sinestesia*” (Dorfles, 1977: 54).

En la teoría musical también se relaciona la interacción de “lo literario” con la lingüística, en cuanto a entender la tonalidad desde la cognición por ser la percepción musical un acto de comprensión emocional y racional. “Talk of music as representational, on the other hand, requires a rich conception of the listener’s imaginative participation and an understanding of the differences between fictional worlds’ in music and those in paintings and stories” (DeBellis, 2005: 680). Pantini (2002) sitúa cronológicamente en los años 40 una gran difusión de los estudios comparatistas en torno a la relación de la literatura con las demás artes, momento en el que se publica uno de los referentes respecto a la vinculación de lo textual con lo musical: *Music and Literature. A comparison of the Art* (1948) de Calvin S. Brown. “Brown is not concerned with historical development or the reflection of any common cultural background” (Gaither, 1961: 165). De forma que no es tanto las cuestiones culturales o de época que interfieren en la forma de conectar ambas artes, sino los propios mecanismos metodológicos descritos.

“Reconocer las artes en su diferencia nos insta a conocer el arte en su comunidad” (Barcia, 2004: 251), pues aquello que une a todas ellas, se fundamenta a través de los

postulados de Souriau –teoría instaurativa– y Dufrenne –teoría expresiva–, en las pretensiones expresivas. La expresión, adquiere formas sensibles de transfigurarse en piezas lo suficientemente estéticas como para hacer de su material signifiante, nexos fenoménicos que permiten trascender la forma, para que el *en-sí* particular se haga plural en el diálogo interartístico.

“Tener presente la globalidad de las aproximaciones teóricas y analítico-críticas a las diversas artes y a las obras de éstas cuando estemos situados en el espacio de cada una de las artes concretas” (Albaladejo, 2016), facilita el análisis de las interacciones. La confrontación de los métodos de cada disciplina obliga al ojo a mirar con filtros diferentes un mismo fenómeno, y a generar significados sin la expectativa corriente.

La terminología para aludir a esta conexión interartística entre las artes puede desembocar desde la base comparatista en varios conceptos, algunos con más presencia que otros en las investigaciones, o más orientados a la integración completa o a una posición jerárquica. Wölfflin y Walzel (Gaither, 1961) prefieren utilizar el término analogía, reemplazando el de paralelismo en *Four stages of Renaissance Style*, aplicable a las similitudes de forma, estilo y contenido.

Si nos detenemos en determinar los paradigmas entre la danza y la literatura, como una hermenéutica que presenta los estados significantes de sus lenguajes, se utilizan conceptos que van desde “diálogo” a “hibridación”. “Las inherencias recíprocas, las analogías e incluso las sinergias históricas” (Fratini, 2015: 165) entre ambas artes, confluyen en convergencias recurrentes, que permiten abordar el fenómeno desde la competencia que lo interartístico da. No siempre se manifiesta como sinergia, de ahí que Fratini (2015) prefiera hablar de dialéctica, basada en aceptar una transitoria “opacidad de los lenguajes” (p: 166). Si es una relación conversacional, fundada en un diálogo, es porque la escisión es lo suficientemente honda como para que puedan enfrentarse. Las disparidades entre los signos en cambio, les han permitido convivir en apacible sosiego. Schmid (2013) prefiere resaltar la forma en que interactúan ambos lenguajes, a partir de entender que la experimentación de sus constituyentes son mecanismos activados por la hibridación de las artes: “The specificity of expression of the two media and the possibility of equivalences between them, the hybridization between different art forms, and the need for a critical language to express the literature-dance interface” (Schmid, 2013: 185).

Si sabemos con qué danza “irreal” sueña la fábula, tal vez entendamos mejor qué otra fabula escuchan antes de dormir la danza “real” y su teoría; qué cuento las “apacigua” y qué deseos no siempre confesables, qué figuras no siempre apacibles anidan en la gesticulación de la praxis y la *teoría* oficiales (Fratini, 2015: 165)

3. Danzas narrativas en la contemporaneidad

En su evolución, el ballet ha transportado consigo el estigma de ser un arte decorativo, que debía prescindir del artificio para ser consecuente con la esencia de la danza. En algunos casos, esto se debe a que el esquema mimético o imitativo con el que se han construido los discursos artísticos estaba equiparando un lugar, en el que se requería una emoción desnuda de ornamentos poéticos. En el ballet del Clasicismo, el propósito de la danza era la danza en sí y “la literatura no impone la forma del ballet” (Haskell, 1945: 56). En cambio, en el precedente Romanticismo, “la influencia mayor en este período no vino de ningún bailarín, sino de un poeta: Teófilo Gautier¹¹⁴” (Haskell, 1945: 26), por eso se priorizaba la idea dramática de aquellos seres fantásticos, extraídos de una contundente autoridad literaria. El ballet era más que una justificación para bailar, suponía el pretexto idóneo para retratar un contenido narrativo. En un inicio, con un calibre limitado a los requerimientos expresivos de una época donde primaba la mitificación, el sueño como camino para mostrar lo prohibido por la moral, la expresión idealizada de la figura humana y su identidad; pero, con los consiguientes cambios culturales, sociales y políticos, su temática se nutre de materias más complejas, fuera de banalidad.

El hecho de que la danza contemporánea se reafirme en base a ser en sí “una ausencia de danza” (Louppe, 2011: 49) es parte de la acumulación artística de todos estos tiempos. Es ella otra gramática dentro de su lenguaje, de ahí que la acción narrativa desvirtúe sus tradicionales cánones para regir otras “lingüísticas” del *mover*.

La no validez de una forma expresiva, para un artista o para un tiempo, o para la simultaneidad de ambos, es propio del ser humano inquieto, que está en búsqueda constante, de un *algo* a menudo indeterminado. Por otra parte, es la única manera de hacer de la expresión artística un enriquecer colectivo, aunque parta de un individuo particular.

¹¹⁴ La repercusión de este interés colaborativo –trabajado en los apartados anteriores en torno a la actividad interartística de las artes– en la autoridad creativa que ha podido atesorar la danza sobre la literatura, es un campo de investigación exuberante, que precisa atención desde perspectivas no tan corrientes, pero que aportarían una visión integradora. La incorporación interdisciplinar provee a las artes conocimientos enriquecidos de sus propias estéticas.

Cuando los ballets fueron concebidos por hombres de letras, esos hombres han sido poetas, y poetas atraídos por el ballet. Teófilo Gautier imaginó la historia de *Giselle* leyendo a Heine; Jean Louis Vaudoyer concibió *El espectro de la rosa* luego de leer a Gautier. Jean Cocteau, que creó muchos ballets, es pintor a la par que poeta dramático, y Boris Kochno es poeta y experimentado hombre de teatro (Haskell, 1945: 59).

Lo precedente es el cimiento que hila la innovación y el cambio: “The past inspires us” (Bischin, 2019: 153), y el presente, contribuye a dar luz a zonas que pudieran estar ensombrecidas en la estructura cultural.

Balanchine hizo entender mejor a Petipa¹¹⁵, limpiando el ballet de falsos derroteros literarios –ay, el mensaje’ de la obra artística– y logrando apartarlo a tiempo de la trama de Diaghilev, esto es, que el ballet era un ‘arte colaborativo’ donde se unían la pintura, el diseño, la poesía, la música y donde lo que menos relevancia tenía en sí misma, como medio autónomo de expresión, era la danza (Wirth, 2005: 41)

Una declaración contundente, en contra de la interacción y en oposición a dejarse impregnar de la esencia de otras artes. Artes interrelacionadas que no hacen más que nutrir lo propiamente identitario que existe y que no se pueden separar de la danza, a menos en un examen generalizado de su trayectoria. Al equiparar a ambos coreógrafos y al mismo tiempo, asignar a la danza su propio signo dinámico, en donde la técnica del movimiento prima sobre cualquier discurso, se quiebra la similitud en términos de concepción estilística y formal. Si tan solo se pretende parangonar por el grado de interés y calidad de repertorio, entonces podría resultar provechoso, aunque la armonía de la “partitura coreográfica” se restrinja al concepto y en Balanchine tan solo se encuentre el esplendor de la forma.

En este panorama coreográfico, se encuentran dos tendencias: los que sí creen en lo interartístico como camino creativo y de empoderamiento, y quienes dictaminan lo contrario, abogando una autonomía ferviente. ¿Cómo se maneja la narración en estos tiempos de cambio, en los que la cantidad divergente de propuestas hacen compleja la estandarización? ¿Qué ocurre con el lenguaje del ballet en el siglo XX? ¿Influyen las nuevas voces de la *modern dance* en el tratamiento del *contar* en la danza? ¿Qué papel tiene lo interartístico como fundamento creativo para vehicular un narrar a través del cuerpo?

¹¹⁵ Marius Petipa consolida la forma que trasciende la estética del ballet clásico: el *ballet a gran espectáculo*, tomando como prototipo la *gran opéra* francesa (Abad, 2003). En este esquema, la acción coreográfica –sucesión de danzas o *divertissements*– se separa de la acción dramática, presentando una escisión narrativa del argumento (Abad, 2013).

Susan Jones (2013) advierte de la existencia de un cambio en la expresión estética de la danza, hacia la manifestación de un estado de trascendencia paralelo a la experimentación literaria del siglo XX. La literatura y la danza encuentran procesos homólogos para mostrarse: se rompen los esquemas narrativos previos y el cuerpo empieza a encarnar dinámicas distintas. No se busca un modelo idílico, que no se ajuste con la realidad del individuo expuesto a la sociedad. Unos cambios, que se equiparan, según Jones (2013) en danza, con la ruptura de los cánones de la *danse d'école*¹¹⁶ –iniciado a partir de *Les Ballets Russes de Diaghilev*– y en literatura, con las innovaciones modernistas de autores como Virginia Woolf, James Joyce o T.S. Eliot. Esta época, la del modernismo, resulta fructífera para la relación entre la danza y la literatura. “Dialogue emerged out of literary and choreographic explorations of the body, race and gender identity, and, of particular interest to the modernist, the relationship between corporeal, temporal, and spatial phenomena as they affected modernist aesthetics” (Jones, 2013: 5).

Los movimientos dancísticos de artistas potencian la interacción dialéctica entre ambas artes: como los de Isadora Duncan, influenciada por teorías de pensamiento de Friedrich Nietzsche y por el ideal de una danza griega; de *Les Ballets Russes de Diaghilev*, por la colaboración con escritores como Jean Cocteau y Sacheverell Sitwell o por quienes abanderan su posterior legado, a través de otros coreógrafos como Léonide Massine, que continúan generando “textos” amparado en referencias literarias de Edgar Allan Poe o Archibald MacLeish (Jones, 2013).

La actividad narrativa de la danza está extendida tanto en Europa como en Norteamérica, entre las décadas de los años 1940 y 1950. ¿De qué forma el cuerpo transfiere esta dramaturgia? Los recursos gestuales no se toman de un lenguaje pantomímico. El cuerpo, en su totalidad es objeto en su narrar. “The most striking of theses dramatic experiments communicated narrative not through mimetic gesture or limited facial expressions but through choreographic inventiveness emphasizing the centrality of the choreographed body to transmit mood, emotional state, individual, and situation” (Jones, 2013: 253).

¹¹⁶ No implica olvidar la técnica del ballet clásico de forma repentina, porque esta es su gramática, su forma de mostrarse, de ser y existir; si no, la utilización de otros recursos escénicos, que quizás privilegian la danza en sí misma al margen de “ejercicios” considerados miméticos (Jones, 2013).

Entre los artistas que siguen un modelo narrativo, mencionar a (Reyna, 1965; Jones, 2013): Ninette de Valois –*Job. A masque for dancing* (1931)–, Roland Petit –*La señorita de la noche* (1948) sobre la obra de Jean Anouilh–, Janine Charrat –*Abrazas* (1949) basada en el *Fausto* de Goethe–, Fyodor Lopukhov –*The Bolt*, con música de Dimitri Shostakovich–, Eugene Loring –*Billy the Kid* (1938)–, Valerie Bettis –*A streetcar named desire* (1952) basada en la novela de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*–.

3.1. El paradigma narrativo contemporáneo

Siempre pensé que había que atacar o cuestionarlo todo, en todas direcciones. No sé si lo he conseguido, pero sentía que había que plantearse simultáneamente las cuestiones del movimiento, del espacio, del tiempo, de la música, de las artes visuales para, al mismo tiempo, permitir que cada elemento fuese más interdependiente y fuerte (Cunningham en Colomé, 1989: 41).

Los cambios en la forma de entender o juzgar la narratividad se deben a la transformación de la concepción corporal que la danza experimenta en el siglo XX. Los factores, en gran medida influenciados por el contexto, utilizan a menudo la figura de Isadora Duncan (Cruz, 2008) como resorte de esta metamorfosis. Asociada a menudo a la búsqueda de una expresión ajena al ballet clásico, por oposición a su “rigidez” – calificativo atribuido en infinidad de testimonios–, así como por atribuirle una falta de compromiso social y existencial. Antes que Duncan, según Reyna (1965) la bailarina norteamericana Maud Allan, con su aparición en el ballet *La visión de Salomé* ya había expresado su hostilidad a la danza académica –a los tutús y a las zapatillas de punta–, como alegato a una pureza comprometida. Francisco Rodríguez (2006) considera que el regreso a la “danza pura” es el éxito más excelso del siglo XX. Pero, aunque se utilice el trabajo de Duncan como detonante de la llegada del caos, de la pérdida de cánones y de una propuesta liberalizada de la danza –que en cierto modo en así–, la bailarina seguía en su poética un modelo griego.

En su origen más primitivo, la danza surge como una necesidad, comprometida a los requisitos del ser humano, “cortocircuitando la dialéctica de lo racional y explotando

los recursos que constituyen y dan estabilidad a las apariencias fluctuantes” (Álvarez, 2015: 56).

Esta ruptura sublevada a un objeto estético con ciertas décadas de historia se había experimentado en el siglo XVIII. Lo reseñable y lo que no se puede obviar ni dejar de mencionar, es que los valores que se pretendieron reafirmar y promulgar para el restablecimiento de una nueva danza en oposición al *grand ballet*, no son tan distantes de los que encontramos en la *modern dance* (Weckmann, 2017).

Desde la perspectiva de la escena teatral, también se encuentra un cambio en la atención al texto. El manifiesto de Georges Fuchs, *La revolución del teatro* (1909) marca en la documentación escrita, según J. A. Sánchez (1999), el detonante de la decadencia del prestigio del texto literario en la escena de la modernidad. El drama pierde vigencia en su manifiesto, por un restablecimiento de la esencia del teatro clásico, frente al movimiento y la música. Lo fundamental: “la multitud festiva” (J. A. Sánchez, 1999: 9). La falta de influencia de la literatura en el teatro deviene del detrimento que el drama tuvo en la transformación que se estaba gestando en oposición al teatro naturalista. Su visión se aproximaba más a la danza que a la idea de teatro. En la misma línea Gordon Craig aboga por retornar a un origen teatral despojado de la palabra hablada, en la creación de un teatro “cinético”. “El arte del teatro ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza” (Craig, 1905: 84). Las interferencias ideológicas entre el teatro y la danza permiten el filtrado de planteamientos similares. De hecho, Graig es seguidor de la poética de Duncan.

Este no resulta un caso aislado, el influjo que la bailarina tuvo en las artes, en general, es notable. El escultor Émile A. Bourdelle compara su danza con el movimiento vívido de las formas esculpidas de los bajorrelieves de una fachada. El vuelo de sus extremidades y su tronco encandiló al artista, quien consideró a la bailarina como su gran musa. Borudelle escribió: “To me it seemed that there, through her, was animated an ineffable frieze wherein divine frescoes slowly became human realities” (Hargrove, 1997: 64). Rubén Darío, quien había visto a Duncan en una representación en París, escribió una crónica que pretendía captar la esencia de su movimiento en palabras, no como descripción concomitante a lo objetivo, sino en cuanto a hacer poética con su danzar. Se publicó en el Suplemento Ilustrado de La Nación, el 13 de agosto de 1903, en el que se transpuso un relato donde poder expresar la fugacidad de cada paso y el particular narrar

emocional. La complejidad de Darío para encontrar las palabras precisas estriba en la necesidad de cambiar la mirada, en tener el enfoque que permita aflorar escritura tras su cuerpo, ya que el “cuerpo vibrante de la bailarina es también el cuerpo vibrante de la poesía” (Mogillansky, 2012: 5).

La coreógrafa llega a través de su filosofía coreográfica una poética del cuerpo, que toma en el acaecer de la tragedia griega los patrones de pensamiento que determinan su gesto¹¹⁷. La liberación de la mujer en la danza¹¹⁸, conforme a un ideal natural desprovisto del salvajismo del primitivo, pero responsable con la pureza de sus principios, contagiado de una espiritualidad religiosa es más que una aspiración. Su concepción se acerca a lo simbólico, le interesa según Sánchez (Duncan, 2008: 10) “crear signos”, a través de la emoción que promueve los movimientos. Es un estado corporal mimético a través del que canalizar el ser de la naturaleza y el del individuo. Se trata de “la transformación originaria en no-yo por medio del ritmo y del movimiento” (Sánchez en Duncan, 2008: 16).

La danza, en su venerable forma de antiguo culto, es la verdad y al mismo tiempo la justificación de estar en el mundo; de todas las teodiceas, es la única eterna e irrefutable. Ella no enseña, no discute, sólo da pasos, y, con estos pasos, saca a la luz lo que está en lo más hondo de todas las cosas: no es voluntad ni poder, no es miedo ni preocupación, ni nada de todo aquello que se pretende imputar la existencia, sino lo eternamente hermosos y divino. Ella es la verdad de lo existente y, en lo más inmediato, es la verdad de lo viviente (Kerényi, 2006: 113).

Las críticas al sistema técnico de la escuela académica de ballet, en toda su extensión, son bastante negativas a pesar de haber recibido algo de formación en su etapa formativa en la localidad neoyorquina de Marie Bonfanti y Ketti Lanner (Duncan, 2008). De hecho, Duncan creía que existía un problema en el fluir del movimiento coreográfico

¹¹⁷ Isadora Duncan no creó escuela, pero despertó en sus discípulas el interés por suceder su legado. Ruby Ginner revaloriza y recupera la danza griega con la fundación en 1923 de la Greek Dance Association. Su principal interés versaba en la recuperación de la danza helénica, desde sus modos originales. Ginner investigó la forma en la que el movimiento era procesado y qué relación tenía este con un discurso. “She gives particular emphasis to the intentionality behind gesture and the translation of gestures into words, discovering a common theme of representation in ancient Greek dramatists, poets, and philosophers where ‘Hellenic dance was speech made visible’” (Jones, 2013: 55). Se preocupó por una recuperación de la iconología arqueológica y de hacer de lo atlético una muestra expresiva de su técnica.

¹¹⁸ “Si mi arte simboliza alguna cosa, simboliza la libertad de la mujer y su emancipación de los tabúes y convenciones represivas que son la perversión del puritanismo de Nueva Inglaterra” (Duncan, 2008: 138).

del ballet. Desde el momento en que no le interesa quien se aferra por dominar el poder gravitatorio, las posibles respuestas de las “voces” de la danza clásica en contra de sus críticas, no podrán superarlas. El entrenamiento físico del ballet es, en su visión, una condena, un error, una “deformación que se manifiesta en un vestido incorrecto y en un movimiento incorrecto” (Duncan, 2008: 57).

Este movimiento que rechaza una técnica canónica, la del ballet clásico, se manifiesta en las primeras décadas del siglo XX, dentro del contexto de la revolución cultural y artística a raíz de las Guerras Mundiales. La creatividad se nutre de otros imaginarios, ahora alimentados por la necesidad de una respuesta a la agitación política desde el ámbito coreográfico. Se percibe la revolución en la danza, fuera del estándar, en el margen, cuyo discurso no siempre está del lado del pueblo desfavorecido. El artista, sea por moralidad e ideología, o por supervivencia, también será la voz de aquellos que oprimen y ahogan.

El caso de Rudolf Von Laban (1879-1958), destaca por la repercusión de sus aportaciones en el campo teórico de la danza. La creación de un sistema de notación, *Labanotation*¹¹⁹ en el contexto del expresionismo alemán, hacen de su metafísica un principio filosófico del *mover*. Su metodología parte de la comprensión del movimiento como el centro de todo lo corporal, tomando de la cotidianeidad la economía motriz del desplazamiento. La energía, el tiempo y el espacio componen su sistema de acciones físicas, orientadas a la expresión de una energía interna (Louppe, 2011): fluir, presionar, flotar, torcer, sacudir, palpar, golpear y dar latigazos, sobre las que se adscribe el fluir danzado (Laban, 2006). Se prioriza la identificación del esfuerzo físico, más que el adoptar discurso en ese *mover*, que llegará según Fratini (2015) con la posmodernidad. En ambos casos, la implicación de los procesos artísticos de la danza, no solo están orientados en la práctica a una incidencia social latente, sino que, al hacerse un reconocimiento divulgado de su repercusión en la sociedad, se hace grandilocuente su trascendencia.

Los investigadores sitúan sus análisis desde perspectivas contrarias, está quien cree que el influjo de la opresión nazi fue por obligación, forzado por las circunstancias

¹¹⁹ La intervención del movimiento en el *mover* cotidiano es el modelo básico para la construcción de su sistema dancístico. Su objetivo era encontrar el método que permitiera con el esfuerzo preciso, necesario y riguroso, sin excesos, el máximo rendimiento (Abad, 2004).

a cooperar en sus actividades, otros historiadores piensan lo contrario¹²⁰. “Interpretations about Laban’s participation in Nazism vary widely and, though many consider Laban to be a victim of coercion, a less popular but perhaps more feasible explanation is that Laban voluntarily chose to align himself with the Third Reich” (Dickson, 2016: 1).

El tema de la técnica, como barrera para la investigación expresiva del cuerpo, se asienta en un discurso que parte de la ruptura, de la deconstrucción del precepto clásico, para aceptar al movimiento tal y como es. La reivindicación de un *mover* que no narre un contenido a través de un lenguaje estandarizado, se conduce poco después con el asentamiento de la *modern dance* hacia un sistema técnico, perdurable y practicado todavía: la técnica Graham.

Can be identified in ballet’s anti-gravitational dynamic, its emphasis on symmetrical form, a refinement in line and elevation, while modern dance vocabulary tends to utilize the pull of gravity, often exhibiting a tension between the body’s embrace of the floor and a reaching away from it (Jones, 2013: 6).

La acusación de “estático” no parece encajar con la fluidez que la estructura corporal debe asimilar, en una constante “tensión” entre fuerzas contrarias. Es la codificación de pasos organizados en una sucesión aprehendida lo que según Sánchez (Duncan, 2008) censura como artista. Su movimiento natural estaría atrapado en el supuesto encorsetamiento, aunque al parecer, las figuras griegas que tanto idolatra, no tienen este defecto de la falta de movilidad: “El escultor colocó a Hermes con la planta de su pie descansando sobre el viento, dando al movimiento una actualidad eterna” (Duncan, 2008: 59). El pie se muestra suspendido, no hay un interés por buscar una línea en el empeine ni un estiramiento forzado del pie, como sí en se encuentra en el bailarín clásico.

¹²⁰ El grado de compatibilidad entre el régimen Nazi y los postulados de Laban se trata en los trabajos de Evelyn Doerr (2008) *Rudolf Laban: The dancer of the Crystal*; en Lilian Karina (2003) *German modern dance and the third Reich* y en el artículo de Carole Pew (1999) “From Weimar movement choir to nazi community dance: The rise and fall of Rudolf Laban’s *Festkultur*” publicado en *Dance Research: The journal of the Society for Dance Research* (Dickson, 2016). El dogma nacionalista del régimen del Tercer Reich, según Dickson (2016) es parejo a cómo Laban orientó su coreografía, sus principios compositivos, lejos de desviarse del poder de la esvástica, se radicaliza. El orgullo de la danza expresionista alemana, frente a otras gramáticas coreográficas, centraliza las propuestas del país hacia esta ideología estética. Dickson (2016) da a entender que todo movimiento debía estar supervisado por el beneplácito del coreógrafo, por lo que parece complejo discernir en qué grado Laban comulgaba con las ideas de Hitler.

Si se hubiese llegado a constituir su danza en forma de técnica, como sí estandarizó Martha Graham, no hubiera supuesto más que una propuesta técnico-estilística como otras. De hecho, según Martin (Duncan, 2008), sí determino algunos gestos y posturas según el modelo griego y oriental; que, por otra parte, transmitió a sus discípulas. No creó academia, pero su nombre, junto con el Loie Fuller (1862-1928) con su *Serpentine Dance* (1895), es indispensable tanto en el contexto estadounidense como en el europeo.

A pesar de esa liberación dinámica de lo corporal, no se trabaja a partir de la improvisación, al menos hasta la llegada de la *danza postmoderna*, se podría decir que la abstracción de su poética deja a la ventura la aparición de la expresión de su helenismo danzado (Baril, 1977).

Además de Susan Jones, también Laurence Louppe (1998) reconoce las equivalencias evolutivas que, durante el periodo de la modernidad, literatura y danza han propiciado regidas por el contexto de finales del siglo XIX. El abandono de la narración en las “nuevas danzas” de principios del siglo XX –no extensible a la totalidad de las propuestas coreográficas– genera cuerpos simbólicos inmersos en un escenario gestual que se acoge al “silencio”. Y se distingue otro tipo de interferencias en los intercambios entre la literatura y la danza que superan para Louppe (1998: 88) la dependencia del arte escénico al textual.

Los cambios gestados durante este tiempo entre siglos, que tan radicalmente cambiaron la forma de ver la acción danzada, desembocan de nuevo en una ambigüedad en el terreno terminológico que detalle cómo calificar las propuestas. Los escenarios europeos y estadounidenses protagonizan esta transformación, encabezada por un porcentaje superior de mujeres en el lugar de creación coreográfica. La figura simbólica de la bailarina reducida al ámbito del escenario, como intérprete, se traspa a un lugar empoderado, se hace paradigma y referente en el feminismo que toma fuerza a principios de siglo. Lo “moderno” en danza, se relaciona directamente con una imagen femenina con la autoridad suficiente como para encabezar un movimiento mundial dentro de la cultura dancística. En Banes (1998) se menciona un texto de la crítica alemana Eugene Wolff –fechado en el 1888– para exponer de qué manera esta visión de lo moderno era representado por la mujer como colectivo:

She is no Young virgin, silly and ignorant of her destiny; she is an experienced but pure woman, in rapid movement like the spirit of the age, with fluttering garments and streaming hair, striding forward... That is our new divine image: the Modern (Wolff en Banes, 1998: 67)

Sally Banes (1998) presenta el inicio de estos cambios dentro del calificativo de *Early Modern Dance*, traducido al español como “Danza moderna temprana”, periodo iniciado por Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth Saint Denis¹²¹. Mientras, Olabarra (2015: 68) contabiliza otros términos para referirse a este cambio moderno: el de “danza libre”, “danza estética”, “danza interpretativa”, “danza ornamental” o “bailarinas clásicas o exóticas”, este último en España, por evocar la antigüedad primitiva. En todos los casos, se refiere a este viraje de sentido, dentro de cuestiones de dinámicas de movimiento, de figuraciones corporales, así como de la reivindicación de una feminidad no objetivada sino representativa (Olabarra, 2016).

3.1.1. *La idealización discursiva de la modern dance*

Los referentes de modernización en materia de danza se reparten entre dos continentes: América y Europa. El contexto norteamericano, es más propicio según Partsch-Bergsohn (2011) para una revolución liberalizada, alejado de los dictámenes del Ministerio de Propaganda Nazi, a los que estaban sometidos gran parte de los países europeos. Es por ello por lo que, en poco tiempo, se convierte en el centro neurálgico del nacimiento de la *modern dance*. Su rápido asentamiento en los escenarios y el reconocimiento inmediato del público, de que algo estaba “pasando” en materia escénica, es muestra de que, a pesar de que cada artista tendrá sus propios ideales, en general son teorías propias sustentadas en un verdadero discurso. Siegel (1987) hace balance de como el individuo percibe este torrente creativo que caracterizará las próximas décadas: “The public as well as the dancers themselves could see that there was something called the modern dance, something strong and contemporary and determinedly independent of superficial beguilement” (Siegel, 1987: 8).

¹²¹ Calificadas respectivamente en *Woman Female Bodie son Stage* como “The fairy electricity”, “La liberté” y “Salammbô”, como aspectos representativos de su estética (Banes, 1998). “Fuller feminized science, showing it to be simultaneously constructive and dangerous, lif-giving and lig-taking, sensuous and impersonal; Duncan manifested the tension between personal expressions and universal meaning; St. Denis revealed the erotic in the transcendent” (Banes, 1998: 92).

Es este un movimiento que convive en el tiempo con *Les Ballets Russes de Diaghilev*, que está muy ligado a las teorías filosóficas, en especial a las de Friedrich Nietzsche y que, además, se nutre de manifiestos como el de Oliver M. Sayler, *Revolt in the Arts* (1930), en el que se reúnen escritos reformadores de representantes tanto del teatro, la danza, la música, la literatura o las artes plásticas (Foulkes, 2002). Una estética, la de la *modern dance* que se concibe según Edward Ross (2013) como una alternativa a la religiosidad cristiana, a través de la sacralización del cuerpo, como canal por el que alcanzar la trascendencia evolutiva. Un mensaje simbólico, sobre el que proveer al ser humano de una revelación espiritual para una sociedad en crisis.

La problemática de definir un movimiento expresivo que se diversifica en técnicas diferentes, a pesar de contar con ideales u objetivos afines, se origina según Duane (2008) de la dificultad de discernir un carácter diferenciador generalizado en la *modern dance*. La atemporalidad, sin cuestiones históricas o estilísticas que conduzcan la definición a un lugar diferente a su fin, puede no ser lo suficientemente precisa como para englobar el movimiento frente a otras formas, que pertenecerían a la *danza contemporánea*, al *neoclásico* o a la *postmodern dance*. “Attempts to set fixed limits by defining what modern dance must or must not include will be promptly disproved by some choreographer with the imagination and temerity to disagree” (Duane, 2008: 6).

Baril (1977) la define como una corriente en la que se da primacía a la reverberación de emociones, ideas o acciones que conciernen al ser humano. Es a partir del impacto de esta conciencia expresiva por el que se moldean las especificaciones técnicas: “It is granted that any artist’s Technique is an outgrowth of personal need for expression through the medium of movement” (Shurr y Yocom, 1980: 15). La huida de una técnica académica produce otra gramática dentro del lenguaje de la danza, a partir de una particular forma de entender la biomecánica y de percibir el cuerpo como un objeto significativo. La evasión de un sistema o método de movimiento no es posible en el lenguaje del arte. “Inventar y reinventar una y otra vez una fraseología del movimiento a fin de que éste conserva siempre su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante” (Baril, 1977: 13), es parte del proceso de estudio de los precursores de la *modern dance*. Y la individualidad artística, es quizá el elemento más significativo, por el que fijar una definición coherente, extensible en realidad, al resto de propuestas contemporáneas que se suceden en el tiempo. “It is animated by a spirit of iconoclastic

individualism and aggressive evolution, marked by a tenacious refusal to submit to convention” (Duane, 2008: 7).

La generación responsable de la consolidación de este movimiento, calificada, como heroica o histórica procede según Baril (1977) directamente de la Denishawn School¹²². La escuela resultó ser el centro de experimentación e innovación americano, cantera de los precursores de la *modern dance*. Sus ideales representan la espiritualidad que identifica a St. Denis, un cierto misticismo y religiosidad oriental procedente de la filosofía hindú. Cuya labor formativa, según Anderson (2010) está más vinculada a la expresividad –a trabajar los gestos y la expresión facial–, mientras que Ted Shawn trasladaba elementos de la técnica clásica, de las danzas orientales, así como un entrenamiento basado en el método de François Delsarte¹²³.

Los principios metodológicos de esta escuela interdisciplinar, en el que se estudiaba ballet, danza étnica, música, dramaturgia, maquillaje, iluminación, diseño de vestuario, historia de la danza, arte, filosofía griega, yoga y meditación; ofrecían una alternativa al canon de la técnica clásica, pero la base de su método, a pesar de que introducía la Eurytmia de Émile Jaques-Dalcroze y los principios de la expresión emocional del gesto de François Delsarte, fue el ballet. “Ironically, however, in creating an alternative discipline to ballet, the fundamentals of Denishawn were based upon – ballet!” (Sherman, 1979: 34). El concepto de su método se fundamentaba, entre otras cuestiones, en la visualización musical para acercarse a ese ideal de la *danza pura*, a través de una interiorización melódica más profunda que el contar los tiempos. Jane Sherman, bailarina, coreógrafa y escritora, miembro de la Denishawn Company y de la Martha Graham Dance Company, entre otras, testimonia la complejidad de transmitir la esencia del estilo a los cuerpos de otra generación, no los pasos o su dirección: “When I spoke to them of an unending, flowing quality of movement, of breathing with the rhythm instead

¹²² La escuela, fundada en el 1915, en su origen Ruth St. Denis School of Dancing and its Related Arts, cambió de nombre por la alianza profesional y personal de los bailarines Ted Shawn y Ruth St. Denis, asentando una pedagogía y un estilo reconocible (Sherman, 1979). En el 1917 se constituirá también como compañía hasta el 1931.

¹²³ Los descubrimientos de Delsarte supusieron un importante avance en el modo de entender el cuerpo con los elementos externos que le rodean. A través de una exhaustiva investigación en torno a las posibilidades de conjugar el estudio de la voz, el gesto y el movimiento, se constituye una ciencia del movimiento que servirá como referente para los profesionales de las artes escénicas –en sus diversas disciplinas– y también para otro tipo de colectivos, como políticos o escritores. Trabaja en torno a “las relaciones existentes entre los movimientos espirituales y los movimientos físicos, entre el espíritu y el cuerpo, entre el pensamiento y el gesto” (Baril, 1977: 365), y aplica las tres ciencias: la estática, la dinámica y la semiótica, al movimiento.

of counting bars, of merging their minds and their muscles with whatever fabric they were manipulating, I spoke a foreign language” (Sherman, 1982: 41).

Además de reflejar una de las principales problemáticas de la danza: el hecho de que está abocada a un tiempo que la consume, si no hay un trabajo de transmisión y conservación por parte de los discípulos que bailaron con los creadores; se muestra también cómo el inicio de una corriente consolidada en el *mover* es fruto de un conjunto artístico, de su interrelación¹²⁴. En la *modern dance* la expresividad procede de una aceptación corporal, a través del discurrir biológico emocional desenmascarado de pretextos estéticos que aspiran a un ideal de belleza concreto.

Martha Graham, es parte de esa generación americana, junto con Doris Humphrey y Charles Weidman, todos formados en la Denishawn School. En Koob (1980), Siegel (1987), Horosko (2002) u Osswald (2010) hay una cuarta representante, quien a pesar de ser alemana y formarse con Mary Wigman, se establece en Estados Unidos en el 1931. La labor de Holm como coreógrafa y maestra es representativa, según Koob (1980) en su intención de trasladar la teatralidad y el movimiento “distorsionado” de su mentora, no tuvo la acogida esperada. La repercusión de su influencia está documentada tanto en sus proyectos coreográficos, como en su actividad docente. Además de enseñar en la Bennington School of Dance entre el 1934 y el 1942 (Gitelman, 2000), en el 1931 llegó a

¹²⁴ No se utiliza el término de *pionera*, por la apelación que Ana Abad (2013) realiza al hecho de que se está priorizando su atención en el siglo XX a un grupo muy concreto de creadoras y, se está ejerciendo un peso mayor a sus contribuciones por el hecho de ser mujer. “Aplicar el término pionera al gran número de mujeres que han trabajado a lo largo de la historia en el ámbito de la creación coreográfica es un error semántico importante” (Abad, 2013: 72). La pionera sería Sallé, si como recogen los presupuestos teóricos, es la primera mujer en coreografiar; el resto, como los hombres que realizan innovaciones, no son pioneros. Marie Sallé “fue una pionera en el sentido exacto de la palabra, ya que en su origen, el término derivó de la palabra francesa pionnier” (Abad, 2013: 71). Hay en este sentido una carga inscrita en torno a favorecer una desigual de género en los puestos de poder. El término pionero/a siguiendo una de las acepciones que propone la RAE, alude a la “persona que da los primeros pasos en alguna actividad humana” (Real Academia Española, s.f.). Es más preciso entonces el de *precursoras*, porque lo que Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman o Martha Graham, entre otras, propusieron, son formas diferentes de enfocar un estado corporal orientado al *mover*. Su labor, entre el de otros artistas, ha hecho posible un cambio en la exploración de las posibilidades del *contar* del cuerpo. Pero, desde una perspectiva de género y adaptándonos a la situación social del momento histórico ¿los roles d no estaban siendo cuestionados con controversia desde el movimiento sufragista, contemporáneo este al nacimiento de la *modern dance*? A pesar de resultar la danza un arte confeccionado en su extensión a partir de una fuerte presencia femenina, hasta este momento, el uso de la disciplina como abanderamiento de la propia fortaleza y creatividad de la mujer, no tenía un lugar en el que *ser* dentro de la construcción social. La actividad de todas las creadoras que despuntan en la *modern dance*, son la clara respuesta artística a una situación en la que hay un cambio en la respuesta crítica al sometimiento al que la mujer ha estado vilipendiada. En consecuencia, otra mirada nos lleva a un reconocimiento de su labor dentro de la etiqueta de “pioneras”, por la vinculación entre sus propuestas estéticas en el ámbito cultural y por la reivindicación que a partir de éstas, se pueden extrapolar en el ámbito social en cuanto al contexto sufragista imperante en territorio estadounidense en torno al 1920.

la ciudad para abrir la New York Wigman School of the Dance, en la que desarrolló sus ideales artísticos y que cambiará de nombre en 1936, por el de Hanya Holm Studio. “She did not develop a vocabulary of movement and phrases that could be transported from classroom to stage. She trained through improvisation, insisted on learning through discovery, and gave her students responsibility for action and growth” (Gitelman, 2008: 3). La investigación que ejerció en la escena se centró así en los propios cuerpos de los bailarines, como un laboratorio en el que incluir el análisis del movimiento de Laban, así como el sentido expresivo de Wigman. “Dancers explored relaxation in swings and the elasticity jumps, investigated gravity by plunging to the floor and springing from it” (Gitelman, 2000: 55). El interés de Holm se aproxima a una constitución dramática que imbrica elementos teatrales, según Sorell, citado en Kattner (2018) en concreto de la fusión de danza, música y drama. En su ballet *Trend* (1937) esta concepción compositiva llega a su culmen, aproximándose a la tendencia teatral de Kurt Jooss. Holm presenta una crítica a la sociedad, a la no aceptación del totalitarismo imperante.

El problema está según Gitelman (2000: 52) en que a mediados del 1930 se obvió el intercambio dancístico existente en ambos continentes, inventándose, según sus palabras, una génesis americana de la *modern dance*, impulsados por un nacionalismo excluyente. En parte, debido a la literatura periodística anti alemana, en la que imperaba una lucha política e ideológica, que enturbia la creatividad artística. Tanto los europeos como los norteamericanos realizaron giras fuera de su continente. Gitelman (2010) menciona la estancia de Mary Wigman en Estados Unidos entre el 1930 y el 1933; así como los congresos y cursos de verano realizados por instituciones como Bennington College de Vermont o la Wigman Central Institute en Dresde, en el que confluían estudiantes y artistas de todos los lugares. La propia Martha Graham era recelosa de los préstamos, de las influencias y de compartir los conocimientos artísticos, e incluso afirmar (Gitelman, 2000) que la dirección que estaba tomando la danza expresionista alemana era un camino erróneo. “In an essay published in 1935 Martha Graham criticized those who went abroad to acquire an alien manner and form’, writing, We cannot transplant the foreign dance-forms, and we fight in a vain effort to breathe life into them” (Gitelman, 2000: 53).

No hay por qué descalificar, desde el lugar privilegiado que el tiempo nos concede para examinar los hechos y “juzgar” los acontecimientos, la presencia coetánea de Holm

entre el resto de los artistas precursores de todo un movimiento. “They [Graham, Humphrey, Weidman y Holm] also launched an inexorable process of selection that occurs in any art form when lines of development and patronage begin to solidify” (Siegel, 1987: 4).

La creatividad desbordante de estos tiempos se cultivó con una instrucción cultural, literaria y artística autodidacta, a través del conocimiento teórico y práctico ejercido por otras artes: la asistencia a exposiciones en museos, conciertos, recitales de poesía, lecturas filosóficas u obras de la literatura contemporánea. Ernestine Stodelle, quien fue bailarina en la Humphrey-Weidman Company escribe en su libro: “Selfcultivation was a part of the process of growing into a truly distinctive modern dancer; that was understood from the beginning” (Stodelle, 1978: 7).

La cultura griega de la antigüedad está también en este complejo de saberes, a través de la mitología, de la ritualidad o de una concepción filosófica de sus doctrinas. La visualización de todas estas influencias en la producción coreográfica de estos artistas aparece a través de la simbología expresiva, así como de una disposición narrativa de sus elementos.

En Doris Humphrey (1895-1958), al igual que en Martha Graham —en cuya figura nos detendremos en el capítulo correspondiente—, se encuentra cierta abstracción literaria resultando su estructura dramática una organización ajena a una narración argumental. Las obras surgen de una investigación profunda, tanto en la apariencia física del movimiento, como en la trama psicológica, que hay tras sus piezas. Foulkes (2002) resalta esta capacidad de realizar la forma frente al contenido en sus obras, pero no es un cuerpo vacío, sino un cuerpo pensante que refigura una imagen externa.

En *Dionysiaques* (1932) inspirada en la iconografía griega del palacio de Knossos el simbolismo de la imagen ritual del sacrificio del minotauro está presente en el ballet, compuesto para un grupo de intérpretes femeninas, entre las que se encuentra Humphrey en el papel principal, así como José Limon y Gene Martel. La visualización de esa expresión mítica que la inspira está presente, gracias también a la composición musical de Florent Schmitt (Stodelle, 1978). En cuanto a la experiencia formal, el ballet supuso la exploración de una técnica que trabajará a lo largo de su trayectoria, calificada como *fall and recovery*, fundada sobre la célebre dicotomía nietzscheana (Abad, 2004). A partir de la dualidad apolínea y dionisiaca, es por la que surgen sus principios de caída y

recuperación, formulada entre el equilibrio y el desequilibrio, la armonía y el caos. “Nietzsche was the creative stimulant for ideas not yet formulated but already imbedded in a personality given to studious speculation” (Stodelle, 1978: 13). Esta confluencia antagónica es según Humphrey (Stodelle, 1978) la base del flujo de movimiento, la cual además afecta a la respuesta emocional y mental de su experimentación, porque de toda acción, surge una reacción.

El estudio de esta orientación técnica, como parte del lenguaje de la *modern dance* concierne así, un campo teórico¹²⁵ para la composición del “movimiento natural”, al que tanto se apela. Le interesa la respuesta psicológica que se produce con respecto a la relación del intérprete con lo que le rodea –espacio, emociones externas, música– y la relación psicológica con su propio cuerpo. A través de un movimiento que emana de la psique: “There is a life metaphor in the dancer striving to achieve balance, exalting in the suspension on top of the breath phrase, then falling into the frightening pull of gravity only to instinctively rebound” (Koob, 1980: 307).

La proyección de Charles Weidman (1901-1975) en la escena de la *modern dance* se origina en la Denishawn School, como en el caso de Martha Graham y Doris Humphrey (Baril, 1977). En 1929 estabilizará una de las instituciones referente en la época en materia de innovación, junto con Humphrey, la Humphrey Weidman Concert Company. Su labor está en ofrecer un referente masculino en el que los bailarines se desarrollen, potenciando su actividad escénica, con unos tintes cómicos y alejándose de la expresión de la desdicha, la miseria y las pasiones humanas (Lloyd, 1949). También colaborará en la creación de coreografías para Broadway, entre las que se encuentran *Lysistrata* y *Hamlet* con el diseñador Norman Bel Geddes. A raíz del retiro como bailarina de Humphrey en 1948, fundará su propia compañía la *Theater Dance Company*, algo que permite posicionar sus trabajos en algo cercano a lo teatral y lo narrativo, por introducir el término “theater” para definirla (Daniel, 2007). Es la primera dentro de la *modern dance* (Lloyd, 1949), en reunir desde el principio tanto a mujeres como a hombres dentro de la plantilla de la compañía, en realizar una gira extensa y en construir un ballet completo. El estreno de la compañía tuvo lugar el 24 de marzo de 1928 en Brooklyn Little Theater, un mes después en el John Golden Theater en Nueva York. El primer programa

¹²⁵ Hay un interés por dejar constancia de las investigaciones realizadas, por instituir un terreno teórico que cimiente los presupuestos prácticos, como es el caso del tratado *The Art of Making Dancing* publicado en 1953 por Humphrey.

incluía: *Pathetic Study* un duo; *Air for the G String*, música de Bach; *Minstrels*, música Debussy, el solo *Scherzo*, música de Borodin y *Cathédrale Engloutie*, música Debussy.

En *Flickers* (1941) la eclosión pantomímica es más que notable, presentando una escena burlesca, con música de Lionel Nowak, que parodiaba las películas mudas (Siegel, 1987). Una obra que reflejaba a “Mr. Weidman to be a warmhearted choreographer who gazed tenderly upon human fragility and scornfully upon human folly” (Anderson, 1985: 35). Y, además, caracteriza la introducción de elementos narrativos en sus ballets, contados a través de la influencia de la expresión mímica. Tiempo antes, en el 1931, había estrenado *The Happy Hypocrite* basado en un relato corto de Max Beerbohm, de 1896; así como su versión de *Candide* (1933) basada en la obra de Voltaire, dan muestra de que la concepción narrativa de sus obras, estructuradas en base a la integración entre pantomima y danza (Encyclopaedia Britannica, s.f.).

En las primeras décadas del siglo XX, aparte de impulsarse un crecimiento creativo moderno, en el que se cuestionan cánones y se aboga por otras formas de abordar la expresividad, también hay lugar para el *contar*, desde otros lugares y a partir de otras estructuras. Por lo que, definir el movimiento de la *modern dance*, como el culmen de una conceptualización ausente, de narrativas substraídas y de idealización metafórica de percepciones; estaría algo alejado de lo que se ha legado a través del repertorio.

El triunfo de técnicas como la Eurytmia impulsada por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), permiten acortar distancias, y conectar (Jones, 2013) su metodología con las interferencias de la danza en la literatura. La técnica, fundamentada en su origen en una rutina de ejercicios orientada a hacer a los músicos conscientes de su cuerpo y a favorecer un mayor control musculo esquelético; repercute en algunos textos literarios, donde las descripciones de sus motivos característicos se utilizan para la representación de la autonomía corporal de los personajes. En la novela *Women in Love* (1920) de D. H. Lawrence, se presenta el *mover* desde sus principios rítmicos, como parte de las situaciones vivenciales de los personajes¹²⁶.

¹²⁶ Una cuestión que se abordara en el epígrafe: *La danza nutrida de un “mover” coreográfico*.

La Eurytmia se percibe así, como precursora de una “liberación física” –*physical freedom* en términos de Jones (2013: 71) –, conectada con preceptos dionisiacos y que permiten al ser humano mostrarse de una forma menos rígida socialmente.

La concepción corporeizada que emerge de la técnica de Dalcroze, despojada de atribuciones que restringen su movimiento, ha sido de interés por transformar la visión del propio cuerpo, así como de las formas de conectarse con él y de mostrarse con perspectivas alternativas. Las investigaciones del pedagogo no están orientadas al lenguaje coreográfico, trabaja en consonancia con la reacción física que genera un estímulo musical, bajo los preceptos de ritmo, sonido y dinámica: “el objetivo final no era otro que proporcionar total libertad mental y de expresión a los alumnos” (Abad, 2004: 192). Los bailarines, según Baril (1977) aprovechan el conocimiento externo de este tipo de métodos, para “dar rienda suelta a su estado emotivo con máxima intensidad” (p: 366). La Eurytmia, además, también se manifestaba a partir de los componentes dionisiacos que tanto repercutieron en los modelos estéticos y conceptuales de la *modern dance*: “where the dynamics include unrestricted leaping, reaching for asymmetrical attitudes and off-balance gestures and poses the undermine the notion of a centred, rational equilibrium of the human figure” (Jones, 2013: 71).

El predominio de la orientación dionisiaca en las tendencias de las primeras reacciones dancísticas del siglo XX se debe a que no existía un equilibrio entre la dicotomía nietzscheana que resultase acorde con la necesidad de desprenderse de las conductas opresoras de la época. Además, contra lo apolíneo, se podía concebir una danza que incluyera otras categorías corporales, inimaginables en las décadas anteriores. Tampoco es conveniente generalizar, puesto que las cuestiones apolíneas seguirán presentes, en experiencias conformes con la rigurosidad de la forma danzada.

Susan Jones (2013: 44) señala que el afán por retomar la cultura dancística griega, la revalorización del *cuerpo de baile* en el ballet, del resurgir del “coro” trágico en los musicales, la incidencia de la danza en los espacios académicos universitarios, así como el nacimiento de un producto coreográfico “expresionista” europeo y “modernista” estadounidense, son responsabilidad en parte, del influjo nietzscheano.

Es el epicentro alemán donde la influencia de Dalcroze está más presente, sobre todo en Mary Wigman, representante del expresionismo en danza. El *Ausdruckstan*, como movimiento modernista, se cultiva especialmente en Alemania, a partir de los postulados

de Laban y de Wigman. Al contrario de lo que se podría suponer en un principio, las interferencias entre las artes tienen cabida en su estética y, de hecho, la tendencia interartística será trasladada a las generaciones posteriores.

Lola Rogge (1908-1990) –discípula de Laban y contemporánea de Wigman–, toma la obra de Kleist *Penthesilea* para la creación del ballet *Amazonen* (1935) de forma que la narrativa de la tragedia se transforma en danza, así lo dice Jones (2015: 81): “violent linguistic register into body language”. El ballet no trata de limitarse a la reproducción del argumento mítico, sino que aporta su propia visión subjetiva del texto, ofreciendo a la mujer una posición más activa. Su mirada feminista rompe la visión patriarcal del mito griego de Penthesilea; de forma que el cambio de enfoque supone la adaptación a otro lenguaje, así como el viraje de sentido, en la transformación de un arquetipo al contexto moral e ideológico. La ritualidad del coro a través de la reiteración rítmica de patrones coreográficos se superpone en gran parte de la obra, potenciando el poder de la comunidad femenina. Aunque, su dramaturgia no llegó a ser lo suficientemente rigurosa y más pareciera una regresión que una visión progresista.

Rogge’s version ultimately conformed to a conventional representation of female disloyalty and lack of solidarity, and, whether or not Rogge consciously encouraged enthusiastic responses from right-wing factions, they seemed to interpret her militaristic choreography for woman as an idea expression of the necessary unity of individual and a (male-dominated community) (Jones, 2013: 82).

En cualquier caso, la priorización del poder de la mujer en la mitología a través de la revisión de los clásicos es una tendencia recurrente en el contexto, en especial en el abanico coreográfico que Martha Graham lega.

La literatura está presente también en Laban (Jones, 2013) en el aprovechamiento de los recursos que el lenguaje le podía ofrecer para sus estudios sobre el gesto, el cuerpo y el movimiento en el espacio. La publicación de su primer libro (1920) *Die Welt des Tänzers*, evidencia su interés, al ser el movimiento un “espacio” narrativo e indagar en los arquetipos de los clásicos personajes del cuento para construir la “dramática” de las acciones. Las acciones dinámicas del cuerpo están compuestas por un contenido, que el propio Laban (Jones, 2013) consideraba como narrativo, de hecho, los aspectos

interartísticos tratados en epígrafes anteriores, en los que se incide en la correspondencia entre las artes, no son ajenos al maestro.

En su caso, durante gran parte de las investigaciones que llevó a cabo, utilizó el cine como herramienta para mostrar, con fines didácticos, las propuestas que iba sugiriendo. Franco (2011) alude incluso a una faceta algo desconocida, en parte por no llegar a eclosionar del todo, en cuanto a la escritura de guiones orientados al cine. Los proyectos cinematográficos, fechan entre el 1910 y el 1930, aunque su presencia es fragmentaria.

En su explicación racional del *mover* presenta al cuerpo en un espacio abierto a la relación entre danza, pantomima, acción dramática y literatura, en la medida en que le permiten situar a el lenguaje de la danza equidistante al natural, en cuanto a su capacidad de ser interpretado desde una lectura corporeizada. “Laban focused on the spatial and semiotic properties of all movement, exploring dance as a language that may be experienced spatially and temporally and that may also be written’ or read” (Jones, 2013: 209). La percepción de la danza continúa siendo independiente de cualquier presupuesto artístico que la vincule inexorable a otra disciplina, pero las herramientas metodológicas que la lingüística ofrece le permiten discernir la acción originaria del movimiento como unidad mínima de expresión: el esfuerzo. A partir de este surgen las acciones físicas del *mover* conectadas directamente con los impulsos emocionales. De este sistema surge su propio método teórico, el *Laban Movimiento Análisis* (LMA) basado en la discriminación de las calidades de movimiento que componen lo que denomina: Acciones Básicas del Esfuerzo (ABE).

La delimitación espacial como categoría en la que el cuerpo toma forma es la tesis elemental de Laban, en la transformación de las tensiones de un *mover* perenne en la memoria del espectador, pues su presencia se vuelve ausente fuera del tiempo inmediato. La asignación geométrica de esas líneas tensionales está conectada a una percepción de *kinesférica* del movimiento corporal, unida a las acciones físicas, surge la *dinamosfera*, donde las dinámicas de cada acción física están vinculadas a una dirección espacial (Ros, 2009). La complejidad de esta estructura mental que se orienta en la abstracción de una información casi arquitectónica del movimiento es lo que permite que la danza en sí misma, esté repleta de incontables interpretaciones de un mismo patrón de pasos. La

técnica de ejecución puede ser exacta, pero tras esa manera del *mover* danzado, se le asocia una dinámica activada por un impulso emocional.

En la percepción kinestésica de lo corporal, la propiocepción del movimiento depende de una coordinación sensomotriz de la posición articular y muscular del sujeto en un espacio. Las funciones aprehendidas por cada técnica danzada están almacenadas en la región cerebral encarga del control del equilibrio y del movimiento voluntario. (Barnsley, 2013). La memoria sensorial es parte del propio sistema, acentuado en cualquier dominio del *mover*, donde la corporeización es el camino de exploración de la idea, concepto o discurso; a partir de una ejecución “controlada” dentro de lo consciente.

John Hodson, citado en Jones (2013: 210) relaciona el icosaedro, como figura geométrica fundamental en la construcción corporal, con la organización estructural del universo. No es casual esta transferencia tan matemática y jerárquica en la forma de organizar las formas, figuras e interpretaciones de la acción muscular en el espacio, de hecho, es conocida como su tesis se inspira en parte, en los ideales platónicos desarrollados en el *Timeo*. De igual forma, la teoría de Darwin de 1859 sobre la evolución de las especies influye en su ideología, en cuanto a la organicidad cambiante de la biología; además de la de Ernst Haeckel, en su *Kristallseelen*, sobre la atribución de una memoria biológica a los componentes de la naturaleza. “In this sense the crystal was the geometric site’ of an ideology that attempted to fuse religion and rationalism. It symbolized the unity of humanity and nature was celebrated as the palpable image of the organized universe” (Dörr, 2003: 4). La forma del cristal se convierte en una imagen idealizada del orden universal sobre el que el arte debe reflejarse, utilizada en las vanguardias como figura metafórica. La influencia de Kandinsky es en este sentido, un aspecto significativo, en cuanto a sus métodos creativos, el cristal inspira las formas abstractas como materias de reflexión inquietante y turbadora. El cuerpo, como en el cristal, está regido por unas leyes espaciales dotadas del ritmo que organiza la materia; asemejarse a una perfección no posible en el ser humano, esta es una forma de aproximarse, según Dörr (2003) tanto al micro como al macrocosmos.

En este contexto, las aspiraciones de Laban son cercanas a los preceptos semióticos desarrollados en el terreno lingüístico o en el de las artes plásticas. El movimiento tiene una sintaxis, al igual que la tiene la lengua, por ser ambos lenguajes. El significado es inseparable del movimiento, por lo tanto, el grado de abstracción es

restrictivo. “The medium of dance for Laban was movement—and as such, it could not be totally abstract’ because in his picture of movement the body is a constant reference point for meaning” (Jones, 2013: 211). La escritura del *mover* permite al teórico, adentrarse más en una aproximación semiológica del movimiento danzado y construir un sistema de notación coreográfica, para registrar los movimientos corporales, como si se tratase de una partitura. La llamada *Labanotation* o kinetografía (Rabadán, 2010), la cual no llegó a universalizarse por su complejidad, se basa en diagramas simbólicos, sobre los que se registra la dirección y el nivel de movimiento (Abad, 2004).

Abarcar las influencias teóricas de los precursores, en muchos casos procedentes de la filosofía, permite exponer la motivación de los cambios escénicos desde una profunda corriente de pensamiento, cambiante según el coreógrafo, pero existente. El cuerpo de la *modern dance*, es un “cuerpo pensante”, que fluctúa en su narrar, a través de la abstracción, la simbología o la metáfora ideal de una plasticidad no literaria, pero, al fin y al cabo, saturada de emocionalidad o de racionalidad. Laban (Jones, 2013) habla de un “bailarín alfabetizado” —*the literate dancer*—, capaz de asimilar todo lo que concierne a la *coreología*, la técnica que se ocupa del saber coreográfico desde el conocimiento espacial, de la expresión de un *contar* danzado, así como del reconocimiento del cuerpo, y de todo lo que integra.

Los presupuestos de Laban, al margen de ocuparse de la didáctica y la teoría metodológica, abarcan además un tipo de teatro coreográfico, “choreographic theatre” (Dörr, 2003: 15) donde se prioriza el movimiento frente al resto de elementos escénicos, pero donde se aprecia cierto contenido mítico, ritualizado y arquetípico visible en: *The Blinded* (*Die Geblendeten*), *The fool’s mirror* (*Narrenspiegel*) y *The death of Agamemnon* (*Agamemons Tod*).

En el mismo contexto de danza expresionista, la otra personalidad de referencia en la *modern dance* alemana es Mary Wigman (1886-1973), a quien se le ha descrito atribuyéndole un aura mística. “Her body expresses the infinite richness of life. Majestic, tender, or diabolical, she is like a priestess who holds the secret of the sacred fire” (Robinson, 1997: 28). El cuerpo adquiere énfasis en una emocionalidad no despojada de contenido, aunque sí huye del mimetismo para manifestarla. No hay una renuncia a la emoción, sino que se propician los tejidos de interacción para la generación de un sentido sensitivo. La direccionalidad de los movimientos en su espacio y su modulación corporal

crean una narrativa que puede mostrar las tensiones emocionales, sin la reproducción fiel de una historia (Jones, 2013). Su danza evoca una objetividad fruto de un lirismo ausente, según John Martín (Wigman, 2002) –crítico norteamericano–, a partir de la reacción a un impulso externo que se transforma en símbolo: “son danzas de introspección más que de acción, reveladoras de estados interiores” (Robinson en Wigman, 2002: 11). En las que es posible encontrar el deleite de todo tipo de sensaciones, desde las más violentas a la respiración sedosa de otras más sosegadas.

El oscurantismo de la Alemania nazi se cierne sobre la figura de Mary Wigman, con una tendencia, calificada por Koob (1980: 298) como “dark inner feelings”. Su fuerte personalidad y su compromiso para con la danza, no impidió que persistiese a pesar del contexto tan hostil en el que se encontraba, de hecho “Wigman had continued to teach as bombs destroyed everything around her” (Gitelman, 2008). Sus bailarines logran traspasar el movimiento cotidiano, en un impulso homogéneo trascendental en la construcción de ese lenguaje expresivo. Se motiva la escucha interior para ser consecuente con las calidades del movimiento ejecutado. Detrás del aura trágica y opresiva de sus danzas, se encuentra la riqueza de su método, del mismo modo que la expresión del *mover* surge en el cuerpo: lo ausente se hace visible. “Cuando la emoción del hombre que baila libera el deseo de hacer visibles imágenes todavía invisibles, es a través del movimiento del cuerpo que estas imágenes manifiestan su primera forma de expresión” (Wigman, 2002: 17).

Entre las obras de Wigman, mencionar *Totenmal: Dramatic choral vision for word dance light* (1930) por la vinculación literaria que ha tenido tanto en el momento de la concepción de la idea, como del desarrollo posterior. Una danza teatralizada, que aparece en un contexto teórico, en la conferencia que el poeta Albert Talhoff pronunció en uno de los congresos celebrados con motivo de la institucionalización de la *Ausdruckstanze*, el Dancer’s Congresses celebrado en Essen en el 1928. El proyecto, surge por iniciativa de Talhoff, para la creación de una obra de arte total, afín a los ideales wagnerianos, en los que se entremezcle la palabra, el movimiento grupal y la iluminación. El interés de Wigman por colaborar en una pieza de estas características es muy significativo, para exponer como la estructura dramatúrgica no abandona la argumentación narrada, se trate desde una abstracción simbólica o de un *contar* teatralizado. “She saw it as an opportunity to create a true merger of theater and dance, in

which dance, rather than being subjugated to other forms, would be part of a fully equal synthesis” (Kattner, 2018: 24). No se está cuestionando la independencia de la danza, pero tampoco es conveniente prescindir del resto de elementos que componen su dramaturgia. E implicar a la danza en un paradigma teatralizado del resto de las artes. ¿Por qué la presencia de una trama literaria tiene que ser un obstáculo para la expresividad? ¿Es debilidad artística que el ballet se ocupe de un narrar mítico? ¿Tiene que ser la danza, como califica Kurt Jooss “a servant to the other arts” (Kattner, 2018: 23)?

Wigman trasladó en *Totenmal* una composición coral en la que experimentó en la forma de hacer del movimiento un lenguaje de narratividad teatral. El problema según la crítica versó en un desequilibrio de las fuerzas de cada arte, por una gestión improcedente en la dirección de Talhoff —quien se había encargado de coordinar el proyecto—. En cambio, Wigman no decepcionó con su propuesta, en la que se fracciona al coro en una estructura que aboga por la necesidad del antagonismo, según Kattner (2018) para hacer avanzar la acción dramática. La pieza pretendía, al menos en su intención primigenia, ser un alegato pacifista frente a la Segunda Guerra Mundial, aunque en alguna interpretación posterior se entendió como lo contrario. Al margen de la orientación ideológica de la pieza, la danza evoca una gran cantidad de información presente en forma de abstracción idealizada o de concreción narrativa.

La innovación no está comprometida con la conciencia expresiva, con la capacidad del cambio de gramática del *mover*, así como tampoco con la posibilidad de mostrar la condición humana desde perspectivas múltiples.

La *modern dance* estandariza un camino escénico reconocible, que no se agota en sus “fundadores”, sino que continúa emergente en los discípulos, en quienes bebieron directamente de la fuente, pero también quienes encontraron un vocabulario propio.

Nuestro deseo es servir a la danza escénica, la que para nosotros, es la síntesis más significativa entre la expresión viva y dramática y la danza propiamente dicha [...] Base fundamento de nuestro trabajo es la escala completa de todos los sentimientos humanos y de todas las fases de su expresión ilimitada, y es mediante la concentración en “lo esencial” como llegamos a nuestra forma de baile (Jooss en Lifar, 1973: 136).

Kurt Jooss, alumno de Laban, ya mencionado con motivo de la repercusión gestual de su obra predilecta *La mesa verde*, ha ejercido una gran influencia en la comprensión dramática de la danza. A través de unas obras en donde impera el dramatismo con una tendencia (Maris, 1996) a exponer los aspectos vitales del ser humano. La elección y distribución de los movimientos que componen la coreografía determina la estructura narrativa de las piezas. Cuya exploración formal se irá acercando progresivamente a la simbiosis de la danza-teatro hacia una estética (Jones, 2013) sometida a lo gestual: “the dance pantomime is the actual theatre form of dance” (p: 82). Entre sus herramientas se advierte la utilización del recurso de la repetición para potenciar la narración. En *Big City* (1935) se sirve de la independencia rítmica y de la acentuación musical, compuesta por Alexandre Tansman (Partsch-Bergsohn, 2011), para transformar las formas del *mover*. Un estilo que no está tan alejado de lo clásico (Maris, 1996) por cuestiones de organización escénica y de concepto expresivo.

Sin extenderse más en este apartado, terminar exponiendo la influencia que el gesto teatral tiene en Jooss, de hecho, sus bases escénicas, se consideran el antecedente más cercano al movimiento que está a medio camino entre la danza y el teatro: el *Tanztheater*, del que Pina Bausch es la gran representante y precursora acérrima.

3.1.2. *Cuerpos postmodernos, el no-relato de lo consciente*

Tambutti (2008) en el artículo *Itinerarios teóricos de la danza* manifiesta que, desde los años 50 del siglo XX, se produce realmente un cambio en la identificación modernista de los presupuestos danzados. Este viraje del sentido se orienta hacia la discriminación narrativa de los presupuestos dramáticos.

El rechazo de toda tentativa de síntesis escénica, la anulación de cualquier intención literaria o psicológica, el abandono de toda intención de espiritualidad trascendental y la renuncia a cualquier intento de enseñanza moral, fueron pasos decisivos para la configuración definitiva de la danza como disciplina autónoma (Tambutti, 2008: 22).

Patricia Cardona (2000) a su vez, entiende que el peso metafórico es superior al narrativo, por considerar más fértil el número de obras coreográficas que carecen de historia. Es confusa la descripción de esa transposición alegórica, en forma de imágenes

teñidas de significados, pero también desconcertante el hecho de que reduzca el peso de la narración en la danza hacia el lenguaje de la contemporaneidad, más allá de la anécdota. El construir sentidos en el movimiento del bailarín, es parte incluso de la modernidad incipiente en el umbral del siglo XX, cuando Doris Humphrey, apela a la razón del gesto en su poética corporal. Más allá de esos procesos, cercanos a una poética retórica, la mente –generadora inconsciente de “impulsos”–, se *piensa* en el cuerpo danzado, fruto de la conciliación entre el movimiento y la imagen poética. Y así, sujetos los movimientos a patrones diversos, la creación coreográfica actual también genera historias, al contrario de lo que Cardona (2000: 48) insta a considerar. Al mismo tiempo, por otro lado, también afirma contradictoriamente, que no es posible despojar a la danza de “idea”, “concepto”, “sujeto”, llámesele de cualquier modo a ese retazo que busca la *danza pura*, como abstracción, como vacío que tan solo permite la ocupación del movimiento por su propio tecnicismo. Dice “el cuerpo no se puede desprender de sus contenidos, de su biografía e idiosincrasia, en síntesis, de su condición humana” (Cardona, 2000: 51), porque en cualquiera de las estilizaciones generadas por esa entidad corporal no se puede despersonalizar al sujeto y aparece lo que califica como “dramaturgia espontánea, el fuego de la vida” (p: 51).

Las generalizaciones al respecto son algo imprecisas e incorrectas, debido a que se siguen presentando coreografías de nueva creación que recogen alguno de los aspectos, descritos en la cita de Tambutti. Sasha Waltz, Angelin Preljocaj o Wayne McGregor como coetáneos, ofrecen en su repertorio una panorámica que en cierta forma contradice esta perspectiva. Lo que ocurre es que se presentan escenarios que toman al cuerpo desde miradas que apelan al cuerpo como principal vehículo del *contar*. El arte de la escena se diversifica entre lo danzado y lo teatral, manifestados en confluencia mutua o para su propia negación espectacular.

Tambutti (2008: 22) para justificar sus ideas teóricas, se ampara en conferir al lenguaje de la danza una cualidad “autotélica” por su preeminencia simbólica y resultar la experiencia de lo coreográfico un mero hecho contemplativo. Cuya vigencia en el campo del conocimiento construye nuevos paradigmas de representación, consecuentes con las corrientes estéticas del momento y con una tendencia a cuestionar las premisas de lo que se entiende como “danza”, llegando a perder el horizonte sobre qué puede ser o no ser danza.

Una vez reconocido el sistema de movimientos como un sistema “autotélico”, cerrado en sí mismo, con limitaciones insalvables para “decir” a la manera de la literatura o de cualquiera de las otras artes, quedaba expuesto su carácter poético y, por consiguiente, se apartaba substancialmente del movimiento prosaico y utilitario (Tambutti, 2008: 22).

La pluralidad coreográfica deriva consecuente hacia una multiplicidad conceptual teórica. “En consecuencia, pensar hoy la danza implica recurrir a múltiples teorías que nos aporten un cierto arsenal de conceptos que permitan identificarla como tal, justamente porque la danza hoy no se deja encerrar bajo ningún concepto definitivo” (Tambutti, 2008: 26).

Jowitt (1983) sitúa a finales de la década de 1970 la recuperación del *contar*, a través de un interés por replantearse el tratamiento de la emoción y la narratividad; a partir de la influencia de las teorías francesas, del estructuralismo y del posestructuralismo. El énfasis emocional se potencia con la difusión de los trabajos de Pina Bausch en el territorio internacional. Aquello por lo que se apelaba en las primeras décadas del siglo XX, se disuelve, pero gracias a su vitalidad en la investigación de los sentimientos del ser humano a través del cuerpo, es por lo que es posible la evolución que experimenta la danza.

Esta época es también el momento de la manifestación de la *postmodern dance*, cronológicamente situada entre los años 60 y 70 (Olvera, 2015), como un movimiento generalizado, por el cuestionamiento general de la cultura preponderante. La reacción estética trabaja en torno a la ruptura de lo individual opresor, por un sujeto experiencial que mirase a una colectividad presente. Es el momento de los *happenings*, una actividad multidisciplinar, en la que participaban todo tipo de artistas en investigación colaborativa, según Kaprow “un acontecimiento que podía representarse solo una vez” (Goldberg en Olvera, 2015: 198).

Es tiempo también de la *performance*, en la que se arrebatan las etiquetas asignadas a los espectáculos, por la buena consecución de una acción realizada por el mismo sujeto artista, sin teatralidad ficticia entre medias. El cuerpo de la escena de Angélica Liddell (1966-), como gran referente de este género, se muestra en un espacio *intermedial* entre la realidad y lo teatral como digresión emancipada. El distanciamiento azota la fábula teatral, su autonomía fragmentada confunde al tiempo que ilumina, dice

George Braque “una herida que se convierte en luz” (Garnier, 2015: 183). El simbolismo no mimético quiebra la lógica espaciotemporal y el sufrimiento encarnizado del dolor conduce a una catarsis. El cuerpo es en esta forma teatral “un material autorreferencial que remite aquí a su propio dolor” (Garnier, 2015: 189).

Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el rol que nos han impuesto desde el nacimiento. Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real (Liddell en Garnier, 2015: 191).

El cuerpo es en gran parte de este género el objeto sufriente indispensable para la revelación. Su presencia, su transformación o su desaparición. El cuestionamiento de su consistencia y la experimentación con todos los riesgos imaginables, son parte del cuerpo *performativo*. Los límites se diluyen. No está claro qué pertenece al artista, al individuo social o al personaje construido en la escena, la jerarquía espectacular se fragmenta. ¿Qué ocurre si estos límites se diluyen? ¿Esas obras que prefieren prescindir de marcos de actuación, mantienen un estatus dentro del mundo del arte? Son preguntas que podrían aparecer en el discurso, pero que no se pueden tratar en profundidad, por alejarse de los objetivos de la tesis. ¿En qué medida este no es otro *contar* que se ha despojado de la distribución dramática de lo tradicional literario para generar un narrar fundado en una experiencia más vívida? Exhibir la deformación del cuerpo, la generación de dolor o de placer descomedido ¿no es otra forma de generar narrativas?

Los artistas de esta *postmodernidad* radicalizan los presupuestos que mantenían con cierto sostén el concepto de danza y de teatro. Según Olvera (2015) sus críticas partían de la *modern dance*, pero la técnica del ballet ya había sido puesta en jaque, requerían de otro tipo de experimentación. La ruptura de tanto canon, la cercanía a la abstracción o la negación de una “autoexpresividad” genera cierta incomodidad, por la complejidad de hacer a las obras clasificables. Llega un punto que no hay consenso para determinar qué pertenece a qué disciplina, ¿se han fragmentado los géneros? ¿es una desfragmentación estilística ciclópica que aspira a penetrar en los resquicios emocionales más recónditos del subconsciente? ¿es la abstracción quien redirige los diferentes caminos por los que se deja mostrar la cognición corporal?

Lo abstracto es aquello que carece, según Ramiro Guerra (2003) de una estructura narrativa, pero esto no implica que se rompa la conexión con una idea o una imagen exterior al movimiento mismo. “Todo arte, como todo comportamiento, por más elemental que sea, es una narración, dice Lizarraga” (Cardona, 2000: 31).

Mientras se prioriza el proceso como meta del arte, también aflora una corriente narrativa que aspira a un *contar* más puro en sus formas, en tanto que se ansía la expresión, la técnica y el discurso. Y que es capaz de convivir en la abstracción más deconstruida, porque el narrar parece esgrimirse en cualquier aparición del cuerpo en la escena, incluso de aquellas donde el rechazo de un hilo argumental genera fricciones.

En este sentido se parte de la premisa de considerar la ruptura teatral ortodoxa como una forma de esgrimir los sentidos del arte. El equilibrio puede resultar la quimera del diletante, pero quizás demasiado a menudo, los extremos pueblan el arte más que la medida estable de quien pretende domesticarlos:

que el crepúsculo del ballet teatral, lejos de representar un eclipse del cuento, ha comportado la exaltación, en danza, de algo así como un mandato hiper-narrativo; que la danza posmoderna expresa las últimas derivas del contar con elocuencia extraordinaria; que incluso la desaparición de la historia (y de la Historia), puesta en evidencia por la creación reciente, no hace otra cosa que materializar una deriva potencialmente ya inscrita en el ADN mítico de toda narración (Fratini, 2011: 30).

El hablar no narrado del cuerpo, el *contar* literario de lo poético, el silencio del *mover* como un grito expresivo de toda dilogía, la revelación auto-declarada de la no conciencia pensante, la dinámica literaria del canto danzado en una experiencia *autotélica*, la asignación espectacular de lo extra-cotidiano o el acervo gestual del relato dramático, son caminos divergentes a la par que análogos por los que el artista transita.

3.1.3. *La agitación expresiva de otro contar*

El genio creador del coreógrafo transforma los límites perceptivos que componen la danza como entidad abstracta erigida sobre una apariencia de lo real. Cuando se pretende establecer a la danza como mimesis de una realidad, se trabaja según Fratini

(2011), desde una realidad postergada que no pretende ser una representación como exhibición, sino como presentación de una realidad alterada.

De forma que, si apoyamos esta tesis, se construye la danza desde un “hacerse cuerpo de la realidad, o un pensarse cuerpo del mundo” (Fratini, 2011: 13), es una transfiguración de los relatos que constituyen la vida misma. Pero no como una interpretación, sino como algo que supera la ficción. Si esto es así, en el momento en que la danza se acoge a referentes literarios para la creación coreográfica ¿Desde qué perspectiva podemos enfocar el tipo de adaptación que está teniendo lugar en este sentido? ¿Se trata de una traducción intersemiótica? Si el coreógrafo se acoge a un determinado texto literario, ¿cómo traspone lo que se es o se está haciendo en sí mismo como individuo?

En este punto, se puede pensar su dramaturgia como apropiación de una realidad sobre la que se construye una semántica, donde el espacio vivencial del artista toma *cuerpo* en la experiencia creadora y a partir de la cual se configura el *saber* coreográfico literaturizado. El texto *contado* en otro lenguaje es parte de esa concepción de “lo real”, por haber sido experiencia sensible del mundo de otro artista. El *texto coreográfico* es el que surge en este engranaje de filtrado. Su discurso tiene el justo compromiso narrativo del anterior objeto estético. Las conexiones se yuxtaponen en la composición final, pero la conquista de su autonomía empieza en el momento en el que el coreógrafo decide hacer caer el telón de su creatividad.

El cuerpo del bailarín es el mecanismo principal para hacer uso de la dramaturgia coreográfica. Es quien conjuga la apariencia multiforme de una realidad imitada –la imitación es también una forma de aprendizaje para quien practica danza (Tello, 2015)– sobre la cual se configuran los *sentidos* de esta.

El artista, su cuerpo, actúa como un espejo que refleja la imagen de lo real de esta presentación sensibilizada del mundo. Jane Harrison (1913) no duda en negar la perspectiva de Platón¹²⁷ como un concepto erróneo que se ha difundido a lo largo de los siglos. “Why should anyone desire to make a copy of natural fact?” (Harrison, 1913: 23).

¹²⁷ No es exclusivo de Platón el hecho de hacer del arte una mimesis de “lo natural”, los ballets entendidos desde el canon del *ballet d'action* seguían esta estética, y además debían servirse de “la Historia, la Fábula, la Poesía, la Pintura” (Noverre, 2004: 66), para ser una corriente con las suficientes herramientas como para desenvolverse.

Se pregunta por qué reducir la actividad del artista a la naturaleza como un nivel superior al propio arte. Si se compone según la experiencia sensible de algo exterior, aparece como una “metamorfosis dinámica del mundo” (Fratini, 2015). A partir de la cual poder arraigar según la propia taxonomía técnica de cada disciplina danzada, un lenguaje simbólico, metafórico y *mitopoiético*, sobre todo cuando se persigue una narrativa argumental fundada en arquetipos previos.

La mimesis se convierte en una convención tabú sobre la que la disciplina que aspira a la innovación creativa no debería identificarse; pero, en parte, un ballet que toma una obra literaria como objeto narrativo de su *contar*, está involucrándose en una pseudo-mimesis. Es parte de su objetivo “la exposición escénica de una historia’, o de una trama’, o incluso de un tema” (Fratini, 2011: 40). En el discurso de Walter F. Otto, *La figura humana y la danza* (Kerényi, 2006: 113), se recogen las reflexiones surgidas en el contexto de la representación de una pieza de Isadora Duncan, situando a la imitación como mecanismo indispensable.

Tan pronto como la vida es íntegramente ella misma, es decir, cuando se libera de lo momentáneo y de las necesidades y finalidades, entonces la danza se llena de ritmo y armonía, de la matemática de origen divino que obra en el fondo de todas las cosas y se hace visible con el perfeccionamiento de sus formas. Allí la alegría y la tristeza ya no son trágicas contradicciones, sino que ambas están unidas e iluminadas por la claridad de la esencia originaria (Kerényi, 2006: 113).

Al hacer danzable la mitología, su mimesis parte de la representación sensible de este mundo mítico, en cuanto a que, todo su imaginario supera incluso la individualidad de una obra. Trasciende de sí, para abarcar dentro de la experiencia vivida, aspectos que conciernen a aquello mítico que puede quedar en la memoria colectiva.

Las formas que puede adoptar la danza tienen difuminadas las fronteras, en tanto que su liberación primera desemboca en algo concreto: el ballet.

En este sentido, no hay que exigir a la danza que se manifieste verbalmente, pues las palabras ya están para salvaguardar al artista en una concreción semántica íntegra, sino que lo que requiere el movimiento es una comprensión dramatúrgica en tanto lenguaje comunicativo emocional. La expresión de los afectos puede adoptar diferentes “máscaras”, trazadas a través de la melodía o del argumento dramático. La lectura de los

códigos cambia, no es posible seguir el mismo sistema que la interpretación de un texto escrito, aunque los recursos puedan ser homólogos. “La danza habla con las manos igual que la literatura habla con palabras” (Rodríguez, 2006: 367). La danza contemporánea ha sido el prototipo de danza sin narración, aunque en ella se encuentren argumentos o existan antecedentes cercanos a su abstracción. En la emoción se pueden hallar historias paralelas, ocultas o no dichas. La danza se ocupa de moldear los sentimientos a través de imágenes constantes, fugaces en el tiempo, pero perennes en la memoria.

Nace no en la danza, sino en una ausencia de danza. Sus figuras tutelares, al menos aquellas a las que tenemos acceso históricamente, como Dalcroze, no eran ni siquiera bailarines, sino visionarios, que descubrieron la danza en el proceso de su propia búsqueda (Louppe, 2011: 49).

Los estándares de la danza contemporánea¹²⁸, como una disciplina estética dentro del amplio campo de la danza, otorgan, entre una de sus variadas inquietudes, una cualidad discursiva o narrativa a partes corporales que, en su uso cotidiano, no tienen esta capacidad. Estas partes, que puede ser: la rotación de un hombro, la flexión de una rodilla o la aspiración torácica, canalizan un *sentido* significativo. La ruptura de la jerarquía dentro del universo corporal “ha llamado la atención sobre las zonas no sémicas del *homo sapiens* [...] zonas que no controlan el discurso” (Louppe, 2011: 65). El cuerpo se presenta en una escena que recibe la diversidad de la fisionomía, pero además de las capacidades físicas de su estructura dinámica. En *Satisfying Lover* (1967) de Steve

¹²⁸ En sus primeras oleadas a principios del siglo XX y prolongado a las propuestas coetáneas, ante los cambios constantes de formas expresivas dentro de su gran espectro ecléctico. Maxwell (2015: 30) expone la gran variedad de “definiciones” que integra:

como movimiento que cristaliza en el cuerpo un pensamiento contemporáneo o un contexto del “aquí y el ahora”, como práctica holística, como nueva ruptura frente a cánones creativos de representación, como provocación, como alejamiento de formas hegemónicas narrativas, como corriente ligada a su historicidad, como creación ya no separada de otras disciplinas artísticas [...], como arte experimental, como conformación de relaciones horizontales con el espectador y entre artista, como práctica inseparable de lo cotidiano, como expresión de la subjetividad, como práctica escénica sin necesidad de “decir nada”, como modo de resistencia ideológica a través del cuerpo [...] como experiencia somática transformadora, como teatralidad, como conciencia del espacio común de la experiencia estética escénica, como búsqueda permanente, como cuestionamiento hacia la propia disciplina de la danza (Maxwell, 2015: 30).

Las fronteras no son muy precisas, porque se prioriza tanto la visión estética y artística de un coreógrafo, que no llega a estandarizar o a canonizar su lenguaje. En Brozas (2013) se extiende su incidencia a todo aquello que se cataloga al margen del ballet, en el que está implícito un *contar danzado* a través de lo corporal específicamente. En su texto *El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea* se cita a Banes (2002), Frimat (2010), Martin (2011), Moraza (2003), Noisette (2005) y Suquet (2006), en cuanto a determinar consenso en el uso del término general de “danza contemporánea” para referirse a toda aquella forma de danza que no se adscriba a la danza clásica.

Paxton, enmarcado dentro de la posmodernidad, la discapacidad no es una barrera para intervenir en la pieza. De modo que, además de proporcionar otras gramáticas, se democratiza la danza con la práctica especialmente del *Contact Improvisation*. “El cuerpo individual, que es además un cuerpo sensible, un cuerpo relacional y un cuerpo en devenir, se torna invisible a favor de un cuerpo colectivo, del cuerpo que emerge a través del contacto improvisado” (Brozas-Polo y Vicente-Pedraz, 2016: 82). El cuerpo se enfrenta a un vacío ausente gracias al fomento de la espontaneidad de una estructura que pierde lo sistemático, a la que se le arrebatan los hilos de la *supermarioneta* de Gordon Craig y se entrega a un *conocer* desconocido.

Esta libertad es lo que facilita la comprensión del cuerpo como un sustrato compuesto por capas subyacentes sobre las que *mostrar-se*. Se equilibran las funciones semióticas de cada fragmento corporal: “la cabeza como soporte del rostro. Ya no es el lugar imperial e inmutable de la mirada y del sentido, de la expresión del lenguaje. En primer lugar, debe ceder al cuerpo la función expresiva que las muecas faciales con excesiva frecuencia acaparaban” (Louppe, 2011: 65). La regularidad de lo bello se pierde, la perfección de lo sublime se deconstruye y en la reconquista de la conciencia corporal, la hegemonía de un cuerpo pensante, en el que es posible la opacidad del vacío y la metamorfosis semántica, pervive el *contar*.

El gesto de lo corporal continúa siendo un medio expresivo por el que el artista trasciende una comunicación que, según Carballo (2015) está en su inmaterialidad, como una forma de representarse. Es un cuerpo pensante, sobre el que se compone tanto la narratividad, la expresividad emocional y la subjetividad. Este tipo de gesto llega a simbolizar, a través de la corporeización figurada de una imagen procedente de una posible idealización de la realidad sensible. La creación coreográfica potencia entonces la figuración metafórica del símbolo, dotando al *mover* de la imagen, una cantidad emocional considerable que puede proceder del concepto, de lo racional. Susanne Langer (Dorfles, 1977) entiende la presencia de la emoción en la obra artística como la construcción figurada de una idea, expuesta a partir de lo simbólico. Su estudio deriva de los cimientos instaurados por Ernst Cassirer, sobre las formas simbólicas que entretejen la red experiencial del ser humano. La implicación emocional necesita estructurarse en ese cuerpo emocional de la danza, en el que se aboga por hacer del *pathos* expresivo, la

experiencia perceptiva. Un cuerpo que puede estar arrebatado de simbología o por el contrario, mostrar la metáfora de su cognición corpórea.

La imagen simbólica puede figurarse en el cuerpo o simplemente evocarla desde la trascendencia de su *contar*. Al introducirse en el entramado escénico, la visión del espectador puede modificar la apariencia representada, turbar el símbolo, distorsionar su imagen y devolver múltiples relatos contados desde una voz inmutable. “La danza transmite muchas cosas, pero puede transmitir muchas historias a espectadores que están viendo el mismo espectáculo y que interpretan cosas diferentes” (Rodríguez, 2006: 370). El arte tiende a transformar la visión del sujeto ante la contemplación de la obra, trasgredir identidades, a través de la posibilidad de la autoconciencia del bailarín, del creador y del espectador.

La narrativa de Pina Bausch (1940-2009) se fundamenta en una corporalidad experiencial, en donde el cuerpo es siempre mensaje, y cuya sustancia está subordinada a la red psíquica de los deseos reprimidos en el ser humano (Servos, 2013). El sujeto intérprete protagoniza el engranaje creativo a partir de la intervención de la experiencia subjetiva de su ser, indagando en las pieles que cubren su cuerpo para mostrarse en una apariencia no mitificada. “She strips away the ornate exterior to uncover people” (Climenhaga, 2008: 38), pues el conocimiento del pasado cotidiano sirve para la construcción de su presente artístico. El trabajo desde la experiencia del intérprete es clave en su forma creativa, a partir del rastreo pausado o abrupto en su acceso, y a pesar de lo complejo del hecho de indagar en una mente subjetiva, encubierta en su no presencia, adyacente en su horizonte cercano. Broncano (2013) en *Sujetos en la niebla* advierte de la “imposibilidad de conocer otras mentes, porque una mente está definida básicamente como un lugar privado, inaccesible y autopresentador” (p: 93). Bausch configura un lenguaje creativo desde la trascendencia del propio acto de crear, previo a la composición de la obra.

En su lenguaje del Tanztheater, la llamada danza-teatro, los cuerpos de los bailarines explicitan la acción propia de un reflexionar encarnado en la acción propia del *mover*, buscando que desde la vulnerabilidad y la fortaleza aflore la creación. Las identidades se permiten *ser* en una escena pautada, en la que se abren los surcos necesarios para hacer del cuerpo una entidad pensante desde la exposición consciente. El intérprete adquiere una voz no tan “contaminada” de la identidad del *otro*, aunque la de

aquel que idea la obra está siempre recogida en el propio producto coreográfico. Las acciones se perfilan por la intervención del *yo* del bailarín, pero sus movimientos terminan determinados desde ciertos patrones que buscan homogeneizarse dentro de la diversidad. ¿Es este otro *contar*?

La estructuración dramática de sus obras se basa en la acumulación de acciones, de diferente progresión, por las que hilar unas composiciones donde el sentimiento es el motivo del *contar*. Al asumir en el 1972 la dirección del Ballet de la Ópera de Wuppertal –posterior Tanztheater Wuppertal– la organización narrativa estaba basada en un libreto o idea argumental previa. En esta década aborda dos piezas operísticas, ambas del compositor Christoph Willibald Gluck, en una fusión de ópera y danza¹²⁹ cercana a la idea posterior teatral: *Ifigenia en Táuride* (1973) y *Orfeo y Eurídice* (1975); una fecha que coincide con el estreno de la aclamada versión de *La consagración de la primavera*. Obras que marcan una estética en la plasticidad de sus movimientos, pero que todavía no llegan a representar el Tanztheater tan manifiesto como con *Kontakthof* (1978). De todas formas, en toda su producción, es posible entrever una dramaturgia que concede a cada mirada una totalidad expresiva, haciendo del gesto del respirar la revelación más sugestiva.

Win Wenders, que le dedicó un evocador documental, acertó a definir esa filosofía: “Sólo a través de su Tanztheater he aprendido a valorar movimientos, actitudes, comportamientos y lenguaje corporal. ¡La cantidad de historias que se pueden contar sin decir una sola frase!” (Ojeda, 2014, s.p.).

A partir de los años 80, se acrecienta el trabajo de introspección de sus intérpretes, en cuyos cuerpos se adoptan diferentes percepciones de los personajes que construye. A pesar de la polémica de si se perciben sujetos ficcionales en sus obras, el intérprete que se presenta en una escena como *Kontakthof* o *Café Müller*¹³⁰ (1985), no se muestra “desnudo” ante su propia identidad psicofísica: “es un ensamblaje oniroide de personajes y situaciones regularmente desposeídos de su historia veleitaria y de la chance de narrarla persuasivamente” (Fratini, 2011: 226). Delfín Colomé (1989) considera que lo interpretado depende de una contradicción satírica, para que ese *algo* representado en la

¹²⁹ Un género calificado como ópera-ballet o dance-ópera, explorado por artistas posteriores, como Sasha Waltz, quien también toma la mitología como referente creativo.

¹³⁰ Ambas obras de Pina Bausch pueden consultarse en Bausch (2010) y en Linsel y Hoffman (2010).

escena, que parece no pertenecerle más que al propio *mover* corporal, pueda estar arraigado a la identidad del bailarín. En cambio, Norbert Servós (2013) ratifica que Bausch no trabaja por la adquisición de una psicología del personaje, porque la desestructuración de lo narratológico en su danza lo impide; pero, que no exista un argumento como tal, no implica que el bailarín no asuma un rol en la escena.

La vivencia del trauma o de los deseos frustrados en la parte de creación, de esa estructura de laboratorio dirigido por Bausch, parten de la subjetividad del intérprete, pero ¿acaso no tiene que existir otro *yo* al que adaptarle esa identidad? La improvisación se inmiscuye en el proceso, guiada por una serie de preguntas que increpan a todos los miembros del proyecto para revelar una esencia identitaria propia. Esta técnica, según Louppe (2011) hace del espacio de composición de lo danzado, un taller donde el descubrimiento del gesto y del movimiento se elabora por la intervención conjunta entre bailarines y coreógrafo. La individualidad se superpone a sí misma, para ser una experiencia colectiva de la expresión humana, porque lo privado y lo anecdótico no le interesan, sino la recreación de un sentimiento cósmico.

Llevados a nuevos contextos, los pasajes de la vida personal de cada uno pierden aquello que les podría convertir en una mera representación y exhibición biográficas, y ganan una nueva realidad, una nueva forma y significación que nos transportan más allá de lo estrictamente privado (Hoghe, 1989: 88).

Kontakthof (Linsel y Hoffman, 2010) es buena muestra de cómo las identidades se entrecruzan, chocan y se acarician mediante el lenguaje corporal: por el contenido, por el proceso coreográfico, pero sobre todo porque se trata de una obra estrenada por tres colectivos diferentes de la sociedad. En 1978 bailarines profesionales, en 2000 personas mayores de 65 años y en 2008 adolescentes sin experiencia previa en danza. El término que da nombre a la pieza significa en alemán “lugar de encuentro”: este puede ser el patio de las escuelas, las cárceles, la plaza central de una ciudad, pero también el lugar donde se exhiben las prostitutas para encontrar a sus clientes. El lugar de encuentro de *Kontakthof* es un salón de baile enmarcado con sillas que fluctúan por el escenario, movidas por los bailarines. El espacio, invita a la interacción de los cuerpos de muy diferentes formas, según la idiosincrasia de cada persona, generándose experiencias distintas de los conceptos antagónicos que se presentan: la crueldad y la violencia se oponen a las caricias tiernas, desprendiendo amor o posesión por las derivas que termina

teniendo la demostración de los afectos. Caricias convertidas en pellizcos, en una tortura angustiosa por el manoseo constante de varios hombres a una mujer, por ejemplo, terminando la escena sin más, sin ninguna reacción. La tolerancia misma ante el abuso de poder es impactante e introduce elementos que constituyen parte de la realidad de la situación de la mujer en la cultura contemporánea: una vulnerabilidad implícita en el cuerpo de la mujer como parte de su identidad.

Bausch has supplied a context that demands out attention to her subjectivity as expressed in bodily terms. She incorporates, or makes body, the underlying feeling structure of the image because it is enacted on her and expressed with the real presence of her body in the moment (Climenhaga, 2008: 87).

El juego de oposiciones, entre la fuerza y la vulnerabilidad, el desequilibrio de lo humano en el orden perfecto de unos movimientos que siguen unas pautas fijas, pero que muestran en los tres colectivos un mensaje diferente, son parte de su *contar*. La “ternura” como cualidad de sentimiento que *mueve* en un inicio la dramaturgia del ballet, da lugar al abuso y a la brutalidad corporal.

Los métodos creativos experimentan variaciones en la jerarquía artística entre la obra, el coreógrafo y los bailarines. El caso de Pina Bausch no es aislado y activar la experiencia corporal en el proceso de creación es parte de la acción compositiva, así como permitir a los intérpretes la participación en la investigación coreográfica. Olvera (2015) sitúa en el *Judson Dance Theater* el inicio de esta tendencia, en la que se concede valor al proceso, al camino, al viaje de hacer del cuerpo un objeto significativo. “El coreógrafo se convirtió en una suerte de espectador de su propia obra” (Olvera, 2015: 205).

El resultado de esta construcción más colaborativa del *contar* estriba en un cambio en la apreciación de lo corporal en el tránsito entre la modernidad a la contemporaneidad. El acontecimiento de la danza se estructura a partir de la alteración de las condiciones de la corporalidad, la apropiación de otros espacios escénicos, la ruptura de los estereotipos de forma, figura y fondo para con el cuerpo, así como una disposición del *mover* que se vale de otros recursos procedentes, por ejemplo, de la tecnología. El cuerpo presentado, no solo rompe sus mecanismos del lenguaje, percibe alteraciones, se cede a la repetición exacerbada de un patrón fijo de movimientos, a la experimentación de alteradas figuraciones del flujo dinámico de los desplazamientos posibles.

Las posibilidades del *contar* a través del cuerpo son heterogéneas, se presente estandarizado en un código reconocible o su gramática adopte formas en las que se evoquen figuras de la cotidianidad. Es un estado latente, aun cuando se niega la narración y se fracturan las dramaturgias.

El cuerpo de la danza será un estado dinámico y elocuente, dispuesto a expresar la fabulación, del mismo modo que la disertación reflexiva de un imaginario creativo de aparente discurso ausente.

3.2. La abstracción narrativa en el ballet del siglo XX

El enfrentamiento entre el ballet –danza clásica– y la *modern dance* –danza moderna– se origina a partir del desarraigo de una episteme corpórea, insuficiente para concentrar la magnitud de un pensamiento comprometido con el sujeto intérprete. Se increpaba al cuerpo clásico una elocuencia que solo contemplaba un gesto extirpado de su técnica. El discurso “moderno” no contemplaba como factible que a través de un *developpe* o un *grand jeté* se pudiese *contar* nada relacionado con las Guerras Mundiales.

Ante esta problemática, ambos estilos se convierten en dos polos incompatibles por un antagonismo referente a su proceder estético y surge entre ambos un espacio hostil, vedado entre sí, como formas artísticas. Un espacio que, por otro lado, terminó no siendo excluyente, a pesar de que ambas concentraron sus preocupaciones poéticas y metodológicas hacia derroteros distintos. En la diversidad de propuestas de la coreografía actual se encuentra la fusión de estilos, de disciplinas, de técnicas. Ya no hay una “lucha” que lidiar.

Hay quien ve en el ballet el prejuicio de una perfección obstinada, al requerir el control a “la adecuación del cuerpo a un modelo de perfección que se halla fuera de él” (Fratini, 2015: 67). Esto, no hace más que desembocar en la consideración de que al no tener como objetivo, en una perspectiva canónica, tradicional y arraigada al siglo XIX, el tratar la identidad del cuerpo, como sí aspiró la *modern dance*, el ballet obstaculiza el control de la conciencia. Para aceptar esta tesis, habría que considerar que solo a través del uso del peso es posible el llanto de la *psique*, que la negación de la gravedad tan solo conduce al mutismo cognitivo y que el subirse sobre puntas, coloca a la bailarina en una aureola mística y divinizada incapaz de atender a los problemas sociales.

Los prejuicios acumulados a lo largo de la historia de la danza parecen estar dominados por la aporía descrita en Fratini (2015: 67) del “danzo *luego no* existo”. El sentirse cuerpo, un cuerpo que percibe desde sí mismo y desde un lugar externo, motivado por la propiocepción, nos presenta la posibilidad de un “danzo *luego* existo”, y reafirmar al mismo tiempo, el cogito de Descartes. Una experiencia también propuesta por Barnsley (2013).

Planteada esta posición, decir que la consecución precisa de la verosimilitud en la representación danzada deja de ser una prioridad en la construcción de los ballets en el siglo XX. También el libreto, como herramienta a la que se han aferrado los autores coreográficos en gran parte de la historiografía pierde su vigencia, ante un espectador que busca respuestas en el espacio escénico. No es que la palabra deje de estar representada, sino que se supera el temor a hacer de la danza un lenguaje adherido a ella. “La danza había dejado de ser un arte ilusionista y no necesitaba del auxilio de otras artes para “traducir” el significado de la palabra” (Tambutti, 2008: 18). Para las formas danzadas que conservan el academicismo del ballet romántico y del clásico, pero que introducen ciertas variaciones ligadas al tratamiento de la dramaturgia, de la escenografía o a particularidades concretas técnicas, como es el caso de Balanchine, por ejemplo, Tambutti (2008: 19) utiliza el término de “ballet moderno”. Un concepto del que no se han encontrado equiparaciones terminológicas en manuales de historia de la danza que abarquen este periodo histórico.

Las corrientes habitualmente reconocidas como modern dance, con epicentro en Estados Unidos, y Ausdruckstanz, con sede en Alemania, rechazaron plenamente el lenguaje del ballet, sin embargo, no pusieron en crisis sus fundamentos principales: la concepción de un cuerpo ideal, la huida de la gravedad y la concepción intelectualista del movimiento (Tambutti, 2008: 19).

Esta falta de dependencia hacia otras artes tampoco es que facilite la comprensión del movimiento danzado; de hecho, la multiplicidad de las propuestas, dependientes de la visión estética y técnica de cada coreógrafo respecto al cuerpo, no simplifican la concreción en los estudios interpretativos. La negación de las sinergias permite encontrar formas diferentes, nuevas vías de exploración del cuerpo, para indagar en la búsqueda de otro *mover*, pero no hay una fractura real de la narración.

La corriente dedicada a la liberación de lo corporal, a través de una participación no interartística con el resto de las disciplinas de las artes, no frena el desarrollo de piezas con un lenguaje clásico, académico, en el dibujo de otra dramaturgia escénica. Schmid (2013) recuerda como Roland Petit (1924-2011) es uno de los motores de esta forma de entender el espectáculo escénico, siguiendo una motivación narrativa en el *contar*. Salas (2011b) lo calificó como “el maestro de las coreografías literarias” (s.p.). Trabajó con textos de Boris Kochno, Jacques Prévert, Marcel Proust o Jean Cocteau. A partir de la fundación de su compañía Les Ballets de Paris en 1948 creó obras como *Las señoritas de la noche* (1948), con decorados de Leonor Fini, música de Jean Françaix, sobre la obra de Jean Anouilh e interpretada en su papel protagonista por Margot Fonteyn o *Carmen* (1949), inspirado en la obra de Mérimée, música de Bizet, decorados y figurines de Clavé.

Petit [Roland Petit] was to remain faithful to his passion for literature even at a time –the 1950s and beyond– when, in the wake of the modern dance revolution spearheaded by Merce Cunningham, narrative ballet was increasingly discredited in favor of more abstract performances (Schmid, 2013: 186).

En ausencia de un libreto estandarizado, los ballets no pierden su capacidad narrativa y la literatura continúa estando presente, como una forma de apoyar o complementar el discurso de su danza.

Clara I. de la Rosa (2017) lo califica como “danza clásica contemporánea”, y concretiza su aparición con las obras de Nijinsky y Nijinska en *Les Ballets Russes de Diaghilev*; en cambio, a las creaciones de Lifar, las denomina “danza neoclásica”. La distinción se debe a que, en el primer caso, las obras no presentan un argumento narrativo, aunque precisamente en *Les Noces*, la pieza más representativa de la coreógrafa junto a *Les Biches*, se representa el tema de una boda en la cultura rusa, colocando la mirada en el lugar de la mujer en este ritual. La abstracción puede estar en la estructura utilizada en su dramaturgia, cercana según Banes (1998) al monólogo interior de James Joyce y Virginia Woolf, en literatura; en cuanto a indagar en la posición de la mujer en una sociedad delimitada. Es quizá con Balanchine o con William Forsythe con quien más se identifique, esta categorización.

Banes (1998) en cambio, situándolo también durante la vigencia de la compañía rusa en escenarios internacionales, entre el 1909 al 1929, lo califica como *Early modern ballet*, “ballet moderno temprano”. Lo cierto es que la técnica clásica, empieza a

misturarse con otro tipo de expresividad no asociada a lo que se entendía por el ballet del Romanticismo o al ballet de Marius Petipa. Con independencia de la etiqueta que se le asigne a cada uno, lo que todos tienen en común es la forma narrativa en las obras; no como norma excluyente, porque en gran parte de los casos se impone la libertad creativa de los artistas.

Uno de los aspectos significativos para que el ballet virase de camino sin apartarse del *contar* es la influencia que ejerció Wagner en la totalidad del ámbito escénico.

En Michel Fokine (1880-1949)¹³¹ –perteneciente a la *troupe* de Diaghilev– los ballets siguen los principios wagnerianos de la *Gesamtkunstwerk*, en cuanto a una composición equilibrada de los colaboradores que participan en la creación de las piezas.

La revolución operística de Richard Wagner, sustraída de nuevo de un ideal griego mitificado¹³², en la que se abogaba por una reconciliación jerárquica entre las artes, supeditando la música a la poesía (Pérez, 2004d), era un “diálogo monódico” en el que sólo se escuchaba la voz de Wagner –como coreógrafo, músico y poeta–. Una reconciliación de las artes que converge en el “drama musical” y que mira a la tragedia griega para constituir unos principios. Estos parten de la noción de que, en la confluencia de los fundamentos rítmicos y melódicos de la voz se alcanzaba la misma “unión de danza, poesía y música que los griegos habían logrado” (Abad, 2003: 124). A partir de esta estética interdisciplinar se guarecía el honor alemán, “mediante una regeneración artístico-religiosa que consistiría en convertir el teatro en un ritual que daría la unión deseada a los alemanes, creando una forma de teatro que llegase a todos y procurase a la vez la cohesión social necesaria a sus compatriotas” (Pérez, 2004d: s.p.).

En cambio, en los principios de *Les Ballets Russes de Diaghilev* se aplicaba la colectividad en su significado literal, no como un único creador autor de todo, sino como actividad colaborativa. Otro grupo que tiende a la interdisciplinariedad desde la

¹³¹ Abad (2013) sitúa en este artista el asentamiento de la individualidad coreográfica en el sentido de ser *poetas* de su propia estética y no supeditar su creatividad a una institución o a un estilo canónico.

¹³² El arquetipo griego procede de un ideal “imaginado” al que se recurre con frecuencia en el arte posterior, por encontrar en su cultura un hervidero conceptual que prescinde de artificios y explora lo primigenio de la humanidad. La misma Isadora Duncan como detractora de los parámetros canónicos del ballet clásico, aboga por una vuelta a la tragedia griega en sus investigaciones en torno a la exaltación de los movimientos naturales del cuerpo en la danza; pretendiendo también, una fusión de las artes, según unas premisas particulares: “He aquí lo que estamos tratando de conseguir: combinar un poema, una melodía y una danza, de modo que ustedes no escuchen la música, vean la danza u oigan un poema, sino que vivan en la escena y en el pensamiento que todos ellos expresan” (Duncan, 2003: 171).

cooperación, son los dadaístas, los expresionistas y los constructivistas, quienes abogan por una fusión integral y orgánica de cada arte sin perder la propia individualidad del creador. “Al borrarse las fronteras entre las artes, el pintor se vuelve hacia la poesía y el poeta hacia la pintura” (J. A. Sánchez, 1999: 17). Y como artista, mencionar a Bertolt Brecht, cuya visión totalizadora se orienta hacia la producción material de la obra: “tomando como modelo la especialización del trabajo y la colaboración de los diversos productores en la fabricación de un objeto o en la construcción de cualquier artefacto industrial o arquitectónico” (J. A. Sánchez, 1999: 18).

Bajo esta concepción interartística del espectáculo, hay una tendencia a plantear la narración desde un ideal abstracto, no por ello ausente de temática o de argumento.

En Léonide Massine (1896-1979) la temática literaria está muy arraigada, por la gran influencia que los textos de Carlo Goldoni, Pedro Antonio de Alarcón, Alexander Pushkin, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Valéry, Jean Cocteau, André Gide y Archibald MacLeish tuvieron en sus obras; impregnadas también de las corrientes artísticas que imperan en la Europa del momento: el constructivismo soviético, el futurismo italiano y el drama experimental ruso (Jones, 2013). Pero, siguiendo esta estética, se encuentra en su coreografía un minimalismo, presente *Parade* (1917)—mencionado ya en el capítulo *Del Ballet de cour al Ballet d'action de Noverre*, con motivo de su temática, centrada en los personajes de la *commedia* italiana—.

La danza se convierte en un espectáculo visual, en donde el protagonismo está más en lo plástico que en el movimiento en sí del cuerpo, a pesar de ello, cierto carácter cómico y surrealista, se encuentra en su *mover*, a lo Charles Chaplin. Los diseños para la recreación de una escena ambulante, recuperando el espíritu de los *theatre forains* son de Pablo Picasso, la música de Erik Satie y el libreto de Jean Cocteau. Una pareja de acróbatas, un prestidigitador chino y una niña americana son suficientes para convertir la escena ambulante en un mundo paralelo a la realidad (Baigneres, 1965).

Sus propuestas reflejan un interés en lo corporal, así como por la creación de un lenguaje de movimiento que no pierde los preceptos clásicos, pero experimenta con otras estéticas. El poeta T. S. Eliot¹³³ señala, como característica predominante en su estilo, una

¹³³ Eliot fue un gran admirador del coreógrafo, incluso cuando se puso al frente de su propio proyecto, con el que se presentó en el Coliseum en el 1922, estaba encandilado con su figura y su virtuosismo. Durante

tendencia hacia la abstracción en la apariencia del movimiento. Un gesto que, según Jones (2013: 234) simboliza las emociones. “Massine probably helped more than any other artist to stimulate his [Eliot] ongoing interest in dance as ritual and in verse drama as an ideal form for the future” (Jones, 233).

La música es parte importante de su universo coreográfico, hasta el punto de categorizar un género llamado “ballet sinfónico” (Haskell, 1945), cuyo estándar sería interesante valorar como posible patrón presente en otros artistas. En el 1933 estrena dos de ellas, *Los presagios* a partir de la Quinta Sinfonía de Tchaikovsky, con decorados de André Masson, y *Choreartium* de Brahms, y en el 1936, *La Sinfonía Fantástica* de Berlioz, con escenografía de Christian Bérard (Haskell, 1945; Reyna, 1965). La crítica a su concepto sinfónico no está en la “virtud” ni en el “ingenio”, como así lo expresa Lincoln Kirstein (1937: 87) de la imagen alegórica de lo musical en lo danzado. “From an integrated dramatic and theatrical desideratum, they seem fragmentary, diffuse, arbitrary and effective more as *tour de force* than as creation” (Kirstein, 1937: 88). El problema es por entender que existe una falta de coherencia y de idoneidad dramática respecto a la alegoría armónica de piezas que son independientes, y que encuentran una oportunidad para la distracción. Massine argumenta que su interés en estas piezas era priorizar lo emocional frente a lo racional o intelectual, según Haskell (1945) el objetivo del coreógrafo no es ampliar la incidencia de la música, sino “crear movimientos que le sean paralelos en el pensamiento” (p: 109). Según los testimonios de Lifar (1937), Massine gestiona la composición de las coreografías desde quien fracciona a los instrumentos, diversificando su entidad entre la voz del músico y la del bailarín. La comparación del método que utiliza, en tanto “traductor e ilustrador coreográfico” (Lifar, 1973: 110) es oportuno para hacer congruente y natural la perspectiva semiótica del estudio. La polifonía melódica se transfiere de la orquestación a la coreografía, con el objetivo de realizar una transferencia entre los lenguajes. “Massine transformed the idea

la estancia en París del poeta, a partir de 1911, tanto Isadora Duncan como *Les Ballets Russes de Diaghilev* tenían programadas funciones en la ciudad (Hargrove, 1997). Lo interesante de las sinergias que parten desde la danza hacia un arte como es la literatura, que se vierte a través de palabras, en principio no dadas al movimiento, es la plasticidad y la elocuencia orgánica que puede asumir. *Le Spectre de la Rose* (1911) basada en un poema de Théophile Gautier, con coreografía de Fokine fue una de las piezas que Eliot asegura disfrutar. Y que, además, se encuentra reflejada en su iconografía poética, por ser la rosa (Hargrove, 1977) un símbolo reiterado en su poética, como alegoría del amor marchito, en *Rhapsody on a windy night*; de un amor más divinizado, a medio camino entre lo humano y lo divino, en *The hollow men*, *Multifoliate rose* o en *Ash Wednesday*; y de una compleja combinación entre la experiencia mística, la atemporalidad del ser humano, la pasión de la vejez, la belleza o la mortalidad en *Four Quarters*

of painting as writing into ideas about the physical writing of the moving body in relation to his choreographic “writing” for the abstract symphonic ballets of the 1930s” (Jones, 2013: 188).

En la cita anterior, además, se propone la analogía de la escritura como proceso presente en el hacer del cuerpo acción escénica. Una escritura física, encaminada a construir un *texto coreográfico*, cuestión tratada en el capítulo titulado: *El “contar” del cuerpo: “Textos coreográficos” en la danza*. Un escribir que conlleva una encarnación visual y auditiva. El cuerpo es la pluma que rasga la emocionalidad del espectador, de un matiz literario, en su narrar escénico. Las artes se integran en ese *texto* de Massine, según Apollinaire (Jones, 2013) como surrealismo –“super-reálisme”–. Exceder los límites de lo que se concibe como “realista”, implica superar lo cotidiano, aquello que en condiciones normales puede suceder, para proyectar un elemento o atributo que traspasa esa condición de “lo real”. El ballet lo muestra a través de una narrativa cercana a lo onírico y a la exploración del inconsciente.

Para ejemplificar su *escribir* coreográfico, mencionar el ballet *Ode* (1928) basado en un poema de Mikhail Lomonosov, con libreto de Boris Kochno, diseños y escena de Pavel Tchelitchev y proyecciones de Pierre Charbonnier (Ballet Russes, 1928). La experimentación estética, destaca por introducir elementos lumínicos y escénicos no tan frecuentes en la época, a través de la inclusión de la proyección filmica: “luces de neón, trozos de filmes mudos, materias textiles fosforescentes y monos blancos integrales para los bailarines” (Salas, 2011a: s. p.). En *Usher* (1955), con música de Roberto García Morillo, escenografía de Armando Chiesa y diseño de vestuario de Alvaro Durañona, representa textos de Edgar Allan Poe, no tanto por reflejar las narraciones ahí contadas sino por trasladar recursos de su prosa. Se trata de una experimentación en la transducción semiótica de su narrar: convirtiendo en danza el tono gótico de su *contar* e incluso trasladando su estructura narrativa, a través de la figura del Poeta protagonista del ballet, que narra con su cuerpo en primera persona. “Poe’s literary figures inspired many of the moments of the ballet we see how intelligently and inventively he adapted the text” (Jones, 2013: 195). La mimetización de lo literario llega incluso, según Jones (2013) a reproducir la lingüística a través de lo físico “by re-creating the actual physical movement that preceded the metaphorization in the literary text” (p: 197).

La *Gesamkunstwerk* influenció también a otros coreógrafos del grupo visionario, como a Nijinska e incluso a Balanchine (Abad, 2013) cuyas primeras obras a su servicio todavía presentaban argumento, a pesar de que pronto su poética coreográfica se sitúa hacia un culto al cuerpo escultórico en el espacio escénico y musical. “The human body and its movement in time through space came to be primary: time (expressed through music) and space would become the fundamental condition of dance composition” (Scholl, 1994: 89).

Prodigal son (1929) fue una de esas obras narrativas con música de Serguéi Prokófiev. La única conservada del periodo de Balanchine en la compañía de Diaghilev –junto con *Apollo*–, basada en la historia del Hijo Pródigo del Evangelio según San Lucas, con libreto de Kochno. Los requerimientos literarios del escritor no estaban en equilibrio con los de Balanchine, siempre en búsqueda de la claridad. El resultado, según Taper (1996), fue una obra simbolista, de espíritu ruso y de técnica acrobática.

When he chose to do a ballet with a plot, he could tell a story with masterly clarity and economy. He thought it should to learn the language of pantomime in order to follow what was taking place on the stage [...] “The curtain should just go up, and if the spectators understand what’s going on, it’s good – if not, not,” Balanchine said (Taper, 1996: 251).

La filosofía de Balanchine prioriza la danza entendida no como reliquia intocable, sino como un vestigio académico que aboga por el descubrimiento de nuevas formas, a partir de una investigación sustraída del propio cuerpo. La danza entiende que no es un objeto colgado en las paredes de un museo y que reclama cierto mimo. Hay que atender al repertorio de tiempos pasados, pero estar también en el presente y en lo que cada artista necesita de este lenguaje interartístico.

El coreógrafo, más que por el tema de sus obras narrativas, se interesaba por la atmósfera musical, no en cuanto a la generación de un ambiente, sino a la equivalencia proporcionada de los acentos rítmicos de la melodía, respecto a las dinámicas coreográficas. Es por este motivo, por el que, se sintió cautivado por componer una versión de un texto de William Shakespeare, revisado por otros artistas, entre los que se encuentran Marius Petipa, Michel Fokine o Frederick Ashton. A partir de la obertura de Felix Mendelssohn, op. 21, Balanchine hizo su versión de *Midsummer Night’s Dream* (1962), a la que incorporó otras piezas del compositor: la obertura de *The fair melusine*,

Athaliah, The first waltz night, Son and Stranger y su *Novena sinfonía para cuerda* (Macaulay, 2012). El lenguaje que Balanchine descompone coreográficamente experimenta esa fusión interdisciplinar, en especial desde la música. Otro caso, no tan renombrado dentro de su repertorio como *Apollo –Apollon Musagete–* (1928), pero también con temática mitológica, es el ballet *Orpheus* (1948). Estos, junto con *Agon* (1957), son tres de las obras en las que incorpora la prosodia musical de Stravinsky: “from a single mind; an entity called Stravinsky-Balanchine” (Joseph en Delinder, 2005: 1441). El mito griego se recrea con todos los personajes implicados en él, se ve a Orfeo, a Eurídice, a las Bacantes o a las Furias, a través de esa doble interacción entre música y danza. “Together [Balanchine y Stravinsky], they had been able to unloose the mystery, the beauty, the drama, and the violence inherent in a primitive religious ritual” (Milberg, 2006: 61).

En cuanto a Bronislava Nijinska (1891-1972), a quien no se le reconoce lo suficiente la innovación formal, en cuanto a estética y técnica coreográfica se refiere (Abad, 2013), es responsable del manejo intimista de la coreografía desde un lenguaje que puede calificarse como poético. Es *Les Noces* (1923) y *Les Biches* (1924) las obras más representativas. La primera, con música de Stravinsky y diseños de Natalia Goncharova, se divide en cuatro escenas, donde se tratan los temas que conciernen a una ceremonia de este tipo en la Rusia pagana: los preparativos de la boda, primero la novia y a continuación, el novio, la ceremonia se omite y la pieza termina con la celebración de las danzas, en las que participan todos los invitados, excepto la pareja recién casada.

“Nijinska’s methods showed remarkable correspondences with experiments in the modernist novel, where the dissolution of a narrative time allows for the poetic mood and rhythm to form the unifying principle underpinning the structural design” (Jones, 2013: 126). El enfoque austero y el halo de tristeza que rodea a la pieza no concuerda con el espíritu alegre que se presupone a una celebración de este tipo.

Sin romanticismo alguno, la apatía roza la angustia para mostrar una perspectiva no tan desvirtuada de los matrimonios, si pensamos en la posición de las mujeres, condenadas a estar primero sometidas a la figura paternal para terminar como “esclavas” de su esposo. Para la escritura del libreto, Stravinsky toma como referencia unas frases de los textos poéticos de P.V. Kireievsky, cuya traslación coreográfica se transforma en patrones dancísticos más abstractos. Esto se debe al interés de Nijinska de centrarse en

sugerir, en insinuar significados, frente a la transparencia del mimetismo realista. El movimiento muestra el estado interno de los personajes acercándose para Jones (2013) al tratamiento experimental de las novelas de James Joyce, Virginia Woolf o Samuel Richardson.

Nijinska applied a radically modernist treatment of dance vocabulary in her use of fragments or phrases of choreographic material, symbolic forms, and minimalist, two-dimensional choreographic effects, focusing on the idea of subsumption of individual identity to the will of a patriarchal community (Jones, 2013: 120).

A pesar de ello, o por eso mismo, el cuerpo de sus bailarines expresa los designios de la trama con gran eficacia, tanto por los pasos seleccionados como por su intención. “She also used the rhythmic stabbing movement of the feet in bourrées en pointe in parallel to express the violence of tugging on the bride’s hair” (Jones, 2013: 124).

Por otro lado, *Les Biches* (1924) con música de Francis Poulenc, diseños de Marie Laurencin y telón de Alexander Schervashidze (Jones, 2013), se recuperó en los años 60, junto a *Les Noces* gracias al interés que las obras despertaron en Frederick Ashton durante su estancia en el Royal Ballet. Una pieza a la que no se le reconoció la recuperación del clasicismo académico en las formas del ballet, según Abad (2013), en provecho del *Apollon Musagète* (1928) de Balanchine, por la infravaloración de la mujer en el sector coreográfico. La comprensión de la obra de Nijinska estriba por asimilar esa innovación narrativa cercana a lo simbólico, Abad (2013: 120) lo define como un “tableau vivant”, de carácter intimista.

Un ballet de un único acto, no tan reconocido entre sus creaciones, que toma un referente inglés en el drama shakespeariano, es su versión de *Hamlet* (1934), en el que interpretó el papel protagonista. La organización de su estructura narrativa se aleja de la linealidad, asumiendo recursos utilizados por la corriente modernista europea de la literatura. En Jones (2019) se expone la subjetividad emergente de una pieza que reproduce una disrupción del tiempo y una alteración espacial, similar a la escritura experimental. La identidad psicológica de un personaje tan característico como Hamlet, se mimetiza con la figura de una mujer cuya subjetividad reconstruye una memoria mítica y otra identitaria. La forma en la que trata el movimiento en todas sus creaciones se identifica (Jones, 2013) con los ideales del constructivismo, en tanto a entender el cuerpo

como máquina en una orientación biomecánica. En la siguiente cita, se recogen palabras de la propia coreógrafa sobre la concepción que tenía del movimiento como acción rítmica del *mover*:

Movement constitutes the material of dance... Rhythm lives only in movement. The body acts in movement... At the moment when movement ceases to infuse the body and will of the dancer, an illicit “intermission” begins. (This is not a pause, for a pause is also movement—a breath, as it were, in action) (Nijinska en Jones, 2013: 124).

El poder que ejerció Diaghilev en el ballet de la época, quizás limitante a una visión muy concreta de lo que debía aportar la danza, tuvo una gran repercusión incluso después de la disolución de su compañía en el 1929. Facilitó con su apoyo el cambio, la innovación y el crecimiento. El ballet académico tomó las riendas de su propio estilo, reformulándose a sí mismo, sin perder la técnica. Lifar dice que, “bajo su influencia comprendí que el ballet tradicional no era cosa muerta, un canon fijado en la inmovilidad, sino una danza perpetuamente en vida, que no lo estaba entonces por vivir una época de rutina y decadencia” (Lifar, 1973: 93).

Lo narrativo supera lo argumental, al permitir a la *psique* alzarse en lo coreográfico.

Antony Tudor (1908-1987) enfoca la dramaturgia influenciado por una tendencia proustiana en el indagar del bagaje interior de los personajes. La evolución poética de la dramaturgia de *Dark Elegies* —con el *Kindertotenlieder* de G. Mahler y decorados de Nadia Benois—, se acerca a James Joyce y a Virginia Woolf. Los métodos teatrales aprendidos durante su estancia en *Mercury Theater* reaparecen en *Dim Lustre* (1943) el ballet de un único sobre Marcel Proust. La intensidad emocional se encuentra retratada en *Lillac Garden* (1936), donde se refleja el eco de la poética de Rosamond Lehmann, Henry Green o Elizabeth Bowen. También la tragedia griega atrae al coreógrafo en su versión de *Lysistrata* (1932), obra homónima de Aristófanes (Jones, 2013).

Antony Tudor “displaying a new register of composition where the gestural dynamic and formalism of its choreographic vocabulary integrates traditional ballet” (Jones, 2013: 254); también en obras como *Pillar of Fire* (1942), *Undertow* (1945) o *Echoing of Trumpets* (1963).

Algo menos de una década después del estreno de la versión de *Hamlet* de Nijinska, Robert Helpmann (1909-1986) realiza su propio ballet, con decorados de Leslie Hurry, en 1942. Su repercusión al ballet británico fue más reconocida que su trabajo como actor, aunque es el carisma de esta profesión la que le convierte entre el 1930 y el 1950 en primer bailarín del Sadler Wells Ballet, pareja de danza de Margot Fonteyn (Kisselgoff, 1981: 20). En su caso, se trata de una revisión afín al texto de William Shakespeare, reinterpretada para mostrar su texto a través de la música, la escena y el movimiento. “Nos muestra lo que pasa en la mente de Hamlet cuando, como frente a un hombre que se está ahogando, su vida desfila a través de un cerebro febril y moribundo” (Haskell, 1945: 163). Helpmann transforma la complejidad lingüística necesaria para transmitir el estado psicológico del Príncipe de Dinamarca, y hace que el cuerpo represente a través el *mover* la estructura dramático emocional de la tragedia. Haskell (1945) entiende esta transformación semiótica, en la que existe un referente literario externo, como una crítica adaptada al ballet: “Una serie de imágenes que interpretan la historia de acuerdo con la psicología moderna” (Haskell, 1945: 163).

Las formas clásicas ornamentales, adquieren el prestigio retórico de su propio comunicar, reformulándose, pero manteniendo el principio de la técnica. No se acentúa la discriminación entre la acción coreográfica a través del *divertissement* y la acción pantomímica. Si no que, la distensión narrativa y la exhibición virtuosa de la técnica pasan a configurar un discurrir interrumpido. En el que todo el cuerpo se muestra como substancia significativa.

Aunque, en la práctica, los *divertissements* del Barroco se prolongan hasta bien entrado el siglo XX, como piezas de gran virtuosismo técnico, donde la “desnudez” dramática presenta al cuerpo sin un contenido impuesto; no es este un restablecimiento completo de su estructura. Abad (2013) menciona en esta clasificación a *Polka Melancolique* y *Études* de Balanchine, coreografiados en honor de Ruth Page, durante su etapa en *Les Ballets Russes de Diaghilev*. El modelo puede ser análogo en su base, pero los motivos de su “recuperación” son algo diferentes. La funcionalidad de este esquema estaba más concretizada como reposo del tiempo narrativo frente a las partes mímicas. Una cuestión que restringe la concepción narrativa de lo corporal a través de la técnica clásica, hasta volverla inexistente. Puede que la teatralidad no sea una característica del estilo de Balanchine, menos todavía hacer del rostro y de su gesto una caricatura

melodramática, pero no es un cuerpo vacío: “His body is supposed to say all” (Delfau, 1985: s.p.).

Fratini (2011) plantea la posibilidad de entender esa fracción o intersección de lo narrado –tanto en los *divertissements*, *pas de deux* como en las variaciones–, como “la realización y prolongación de una cierta narratividad muy específica de la danza occidental” (p: 41). Esta congelación del tiempo puede intensificar la conmoción del espectador ante una situación posterior, más tensa dramáticamente; recursos por otro lado, presentes tanto en la literatura como en la cinematografía. Fratini (2011) compara este recurso con otro literario, conocido como “anisocronía”, consistente en ralentizar el tiempo de lo narrado. “Por paradójico que parezca, la danza es una *forma* expositiva fatalmente prolija en relación al contenido que *expone*, aun siendo [ella misma] ese contenido” (Fratini, 2011: 296). En esa exposición de sí, las dinámicas del movimiento escénico y corporal contribuyen a la temporalización de la narración, así como a que el *contar* esté estructurado de forma coherente. La acción se desarrolla a través de este tipo de recursos, que toman el tiempo, lo paralizan, extienden el instante y lo dilatan hasta que no es posible aportar más elasticidad; y se acelera, fluye, se precipita sin más obstáculo que las leyes de la física, se quiebra el momento escénico y se conquista la pausa.

En sí, la propia danza es el gesto de un narrar que se manifiesta retardado, generando un tiempo irregular, que como la acción de saltar¹³⁴, produce una apnea narrativa (Fratini, 2011). Aunque la velocidad creciente de las danzas inmersas en este tipo de momentos coreográficos, adoptan en el ballet clásico un incremento del tempo: así, como nos advierte el propio Fratini (2011: 298) del *adagio* a la *coda* del *pas de deux*, se asiste a una amalgama de vicisitudes cuya agilidad temporal oscila.

Las partes bailadas de los *divertissements* –danzas de celebración, con participación colectiva–, en su paralización de la acción, contribuyen a generar una sorpresa, beneficiosa para la sensación de suspense. Propone en este sentido, dos términos para referirse a estos fenómenos: la *histéresis* –como sinónimo de suspensión o de dilatación– y la *catastrophé*. La *histéresis* alude a ese momento en el que no hay acción

¹³⁴ Al perder el cuerpo el contacto con el suelo en el salto, Fratini (2011: 142) ve la acción como una apnea, una pérdida de aliento. El salto “anula un recorrido, contrae un trayecto, pero al precio de una momentánea pérdida de control, de esa revocación de la adhesión que es su coeficiente de riesgo” (Fratini, 2011: 142). En este “descontrol”, antes de ejecutar la caída se contiene la respiración y en la pérdida de contacto genera la intranquilidad de jugar con lo inestable. Las fluctuaciones del ritmo respiratorio influyen en la exteriorización de los contenidos del danzar: de su expresividad y de su discurso.

temática pero sí coreográfica; pues aún en los “silencios” danzados, en los que el cuerpo parece no moverse, hay una presencia física que “habla”. Se produce en este caso, una dilatación de la histéresis “en una intensificación del acontecer” (Fratini, 2011: 44), para poder anteceder a la *catastrophé*, suponiendo un giro narrativo que cambia el devenir de los acontecimientos.

Este esquema, encasillado en una estética muy concreta, recuerda a la intervención de los monólogos en las obras teatrales o a las arias en la ópera. Un espacio de reflexión e introspección que no se ha evaporado de la escena, subsiste impreso en los cuerpos de los bailarines. ¿Hay exhibición técnica? Sí, el cuerpo atlético de la danza así lo requiere, pero no es un espectáculo circense, porque tras la técnica se alberga en el *pathos* íntimo de su expresividad, como si de un monólogo interior se tratase. Hay que asentar en la cultura que dentro de la imagen que se asocia con el ballet hay narrativas muy interesantes, más allá del repertorio clásico. Es tarea de todos, recogerlas, potenciarlas y difundir que el ballet narrativo no se reduce a *La bella durmiente* (1890). Los artistas han continuado explorando el universo del *contar* desde perspectivas múltiples.

Frederick Ashton (1904-1988), de quien se reconoce el haber moldeado un estilo dentro del ballet británico, coreografía obras narrativas, a partir de piezas literarias, como es el caso de *Le Baiser de la fée* (1935) basado en el cuento *The Ice Maiden* de Hans Christian Andersen. Un ballet con música de Stravinsky, cuya primera versión se debe a Nijinska (1928) y que será revisado posteriormente otros coreógrafos, entre los que se encuentran George Balanchine (1950) y Kenneth MacMillan (1960). La revisión de una historia previa, contada desde el mismo medio: la danza, no está exenta de nuevas interpretaciones, dentro de la estética coreográfica y del relato en sí. “Ashton, in creating his version, identified with the idea of the kiss is the climatic ecstatic moment in the young man’s life. But MacMillan had a far darker story to tell. His instinct was for the bride betrayed. His tale is one of good and evil – of the abandoned bride” (The McMillan Estate, s.f.: s.p.). También compone *Cinderella* (1948), con música de Prokofiev, tomando el argumento del cuento de Charles Perrault, pero imprimiéndole un carácter más cómico en las danzas grupales. Introduce además un cambio de rol de género, al hacer que las Hermanastras sean interpretadas por bailarines masculinos, y transforma parte la trama, al mantener vivo al padre. El ballet recurre a la pantomima como

herramienta para que la gestualidad, además de *contar* la historia, a la manera clásica, agudice la comedia (Greizer, 2016).

Por otro lado, tiene en común con John Neumeier la adaptación de la novela de Alejandro Dumas *La dama de las camelias*. Ashton lo estrenó con el título de *Marguerite and Armand* (1963) con música de Franz Liszt y diseños de Cecil Beaton (Winship, 2017), a través de una dramaturgia comprometida con la obra, que requiere, según Chris Shipman (2018) una exigencia equilibrada entre la interpretación técnica y expresiva. Fue interpretada en su estreno absoluto (Winship, 2017) por Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev, y no fue hasta varias generaciones después que se permitió interpretar el papel a otra pareja de bailarines. A pesar del gran peso de la narración en su repertorio, Sanjoy Roy (2010) alude a su uso en tanto herramienta para otro fin: “it was more a context in which to present nuances of carácter, emotion and relationship” (s.p.). Y menciona que es en *The Dream* (1965) basada en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare o *Enigma Variations* (1968) tomando la obra de Edward Elgar, con diseño escenográfico de Julia Trevelyn Oman, el estilo que más le identifica. Un ballet en el que se retratan los amigos del compositor, de forma que, desde la interacción social, es posible, tanto conocer al propio Elgar, como sus relaciones con las amistades que tuvo.

El éxito de sus ballets se debe a la exposición concisa de su dramaturgia, sin por ello ser escaso en lo narrativo. No hay hueco para la ambigüedad en su estructura, tampoco para presentar a los personajes ni a la acción. Lo pantomímico, que pareciera exento en esta abstracción novelesca de lo coreográfico, pierde la codificación si presente en las obras clásicas, por un gesto más naturalizado y cotidiano. Esto permite abordar de forma equilibrada las implicaciones psicológicas de los personajes. “Always aiming for clarity of design and above all for direct and accessible communication of the narrative line, Ashton hit on a brilliant but appropriate form” (Jones, 2013: 277).

La versión de la novela de Dumas –la misma que inspiró a la ópera *La traviata* de Giuseppe Verdi– de John Neumeier (1939-) se basa en música de Frédéric Chopin, con escenografía y vestuario de Jürgen Rose. La dramaturgia transduce la acción y el tratamiento narrativo de su estructura, incluidos los recursos del *flashback*, aportan buen ritmo a la pieza (Heras, 2018).

El interés por recuperar el imaginario de la literatura del siglo XIX está presente en obras todavía más coetáneas al tiempo presente. Es el caso del ballet basado en la

novela excelsa de Charlotte Brontë, publicada en el 1847. Cathy Marston (1975-) construye una trama afín a la *Jane Eyre* original, estrenada el 19 de mayo de 2016 por el Northen Ballet, utiliza música de Philip Feeney, Felix y Fanny Mendelssohn y de Franz Schubert. Se traduce lo escrito en papel en la expresividad de un mover que utiliza la técnica clásica con lenguaje contemporáneo, para reproducir una figura femenina alejada del canon victoriano. “Dividing the role between young and adult Jane, Marston shows a novelist’s touch in building the layers of her character” (Mackrell, 2016: s.p.). La tendencia narrativa de la coreógrafa no es aislada, ya sea desde la literatura, la historia o en hacer resurgir voces de personas reales. La artista cuenta cómo orienta su trabajo hacia el ballet narrativo: “It was only toward the end of being in Bern that I really accepted what I am as a voice. I love stories, and that’s what make it work for me” (Marston en Winship, 2019: s.p.).

En *Witch-hunt* (2013) relata la historia de una bruja ejecutada en 1782, Anna Gëldi, con texto de Edward Kemp. En ella utiliza composiciones de varios artistas barrocos, entre ellos Vivaldi, Tartini y Albinoni (Jennings, 2013). La vida la Reina Victoria se teatraliza en *Victoria* (2019) con música de Philip Feeney, retratada a partir de su hija Beatrice. El ballet muestra con elocuencia una estructura temporal con saltos temporales magistralmente ejecutados (Roy, 2019.). “Marston keeps her language plain and functional when she needs to move her story along, but it blooms vividly when focusing on the characters’ inner lives” (Mackrell, 2018, s.p.).

Hace también una versión de *Hamlet* (2017) desde la perspectiva de la Reina Gertrude, con música de Alfred Schnittke, Henry Purcell, Arvo Pärt y Philip Feeney, y diseños de Ines Alda. También toma la literatura de este escritor en *Prospera* (2018), con música de Lera Auerbach *Diálogos sobre un tema de Pergolesi* y vestuario de Jean-Marc Puissant, basada en *La tempestad* (1611) de Shakespeare, pero reinterpretando su simbología para rendir homenaje a Alicia Alonso. El personaje de Próspero refleja un arquetipo femenino en el que se identifica a la bailarina, para tratar el tema de su idealismo para con la danza y honrar su legado. “La coreógrafa juega con el tiempo, y pone a bailar ideas en cada uno de los personajes principales” (Piñera, 2018: s.p.).

En el ballet *The Cellist* (2020) encargado por el Royal Ballet, Cathy Marston narra la vida de Jacqueline du Pré a partir de una clara estructura narrativa. La dramaturgia recurre a recursos similares a los que utilizaba el ballet tradicional, pero su enlace se

fusiona orgánico en el conjunto. El *pas de trois* entre Daniel Barenboim, Du Pré y el Chelo, personificado en un bailarín, no supone la digresión del ritmo narrativo, es la celebración de un amor dual, compartido en la vida de la intérprete. Un amor que vaticina lo trágico, pero que exprime el tiempo sin saber que la esclerosis va a agotar su vida, no su música ni su amor.

Para continuar, ahora en el contexto anglosajón, citar al coreógrafo Christopher Wheeldon (1973-), como uno de los exponentes en el trabajo por la “modernización” del lenguaje del ballet clásico, a través de una estructura narrativa. La adaptación de la novela de Lewis Carroll *Alice’s adventures in wonderland* (2010) o del drama de William Shakespeare *The Winter’s Tale* (2014), revitalizan un lenguaje que se puede enmarcar dentro de la danza académica, pero que evoluciona en cuanto a técnicas y estilos¹³⁵. La poética de las obras literarias está presente tanto en la exposición de su argumento, como en sus elementos constituyentes, pero es otra la literariedad que es accesible a los ojos. ¿Son independientes de su referente literario? ¿O el peso de su tradición supera al propio objeto estético? En la utilización de su gramática coreográfica surge otro tipo de *texto*, un *texto coreográfico*, de cuyas características nos ocuparemos en otro epígrafe. Al tomar otro objeto estético en la composición de una obra con otro lenguaje, entre los términos que se han utilizado para referirse a este tipo de piezas se encuentra el de adaptación, revisión, versión, entre otros. Elizabeth Klett (2017) resalta la naturaleza evocativa de cada adaptación, entendiendo cada versión como un palimpsesto: “Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (Hutcheon en Klett, 2017: 2). La adaptación implica una lectura semiótica, de intercambio gramatical y lingüístico, entendiendo ambos conceptos como una metáfora de todo lenguaje; no solo del natural. La complejidad del espectáculo escénico, en tanto a la diversidad de signos disponibles para su utilización, en los que se llega a involucrar incluso a las tecnologías informáticas; así como la no concreción de un sistema metodológico de análisis universal, favorece este tipo de interdisciplinariedad.

Los ballets de Alexei Ratmansky, también destaca en este sentido, pero en su caso, tiende a comprimir al tiempo narrativo en un formato menor al de Wheeldon, haciendo

¹³⁵ Los ballets están disponibles en Wheeldon (2017, 2018).

uso de cierta economía en sus elementos. *The tempest* (2013), toma el mismo texto de Shakespeare, un ballet de un único acto, pero que recoge la esencia de la obra.

The gap between words and movement might seem insurmountable; yet since dance provides a powerful recurring image of harmony and disorder in Shakespeare's plays, dance adaptations are an especially apt way of responding to and re-envisioning those plays [...]. They even further than Shakespeare in their willingness to depict the clash between order and disorder, since the closing image of both ballets emphasize loss rather than restoration (Klett, 2017: 10).

En la dramaturgia de estas formas *nuevas* del ballet, continúan existiendo danzas grupales, donde cada miembro del cuerpo de baile tiene una presencia significativa en el conjunto; formaciones más pequeñas, evolucionadas en grupos de dos, tres, cuatro o seis intérpretes; así como variaciones solistas, que permiten ahondar en la expresividad del personaje que se encarna. El coreógrafo, transductor de un contenido literario, parece hallar en estas formas canónicas de la danza clásica, un recurso para jugar con el tiempo y el ritmo narrativo. Fratini (2011) encuentra en la retórica como actividad práctica del discurso, la analogía óptima para contraponer lo narrado en la escena con lo orado en una conferencia. Los patrones de movimiento, acotados en estructuras coreográficas dentro de una pieza de danza, distribuyen el contenido narrativo en cuestión, buscando una coherencia similar a la elección de los argumentos en la fase retórica de la *inventio*: “Digresión retórica, en un cierto sentido, porque lo que en dicha variación se pone a prueba es la habilidad de selección inventiva (la *inventio* de los antiguos retóricos) del ejecutante” (Fratini, 2011: 43). La *variación* a la que se refiere Fratini tiene que ver con las secuencias coreográficas distribuidas en el ballet, interviniendo también en la separación de las obras en actos o en escenas, según su organigrama narrativo.

No es preciso aquí hacer un catálogo de todas las obras narrativas que se continúan estrenando en el presente siglo, pero a través de estos ejemplos podemos garantizar la existencia de una estética *balletística* en el *contar*. Piezas que continúan enmarcándose en sus principios, que pueden ser tildadas de neoclásicas pero que no pertenecen a un lenguaje contemporáneo. Tampoco es pertinente discernir aquí los términos y los conceptos que se cuestionan en torno a la descripción de cada muestra artística, ni cuál es la mejor etiqueta para nombrar determinado objeto estético. Lo que sí es concerniente en este epígrafe, es presentar una situación que no se ha asentado en la bibliografía lo

suficiente, como para dejar de dar por legítimo la generalidad de que el discurso del ballet es vacío en contenido o censurar su falta de expresividad por no exhibir como norma el esfuerzo físico en la ejecución. Se debe dejar de tomar los alegatos de la modernidad, derivados de los tiempos en los que Isadora Duncan o Mary Wigman trabajaban, la una por la liberación del cuerpo, la otra por la danza expresionista. Sus aportaciones son cruciales en la historia, eso es innegable, pero hay cierto prejuicio en la cultura que diserta sobre danza, y son pocos los que superan el monólogo fatalista para con el ballet.

También poner la atención en la prolífica cuantía de piezas narrativas dentro del lenguaje de la danza, en un contexto en el que se percibe en ocasiones como algo excepcional. “In a dance climate overwhelmingly favouring the abstract and the conceptual, choreographers who work with narrative are rare, and those who can handle complex narrative structure are rarer still, as recent Royal Ballet projects have demonstrated” (Jennings, 2013: s.p.).

El ballet rompe con las formas naturales de la anatomía, lleva al cuerpo a un límite que se enfrenta a la gravedad. Su técnica requiere de un estudio consciente y esmerado. El cuerpo se construye a partir del dominio de la oposición de fuerzas. Y puede que “todo en el ballet atañe al mantener el decoro bajo un estrés físico extremo” (Forsythe-Tusa en Frattini, 2011: 94), pero no es lo que ocurre en la escena de la locura de *Giselle* (1841), tampoco en *Tuesday*, el tercer acto del ballet *Woolf Works* (2015) de Wayne McGregor (2017), dedicado a la novela *The Waves* de Virginia Woolf. En él vemos a una bailarina agotada –en su estreno Alessandra Ferri– por un lado, por el peso de la conciencia de la autora y, por otro, por la nostalgia de una infancia que se ha evaporado, pero es perenne en las personalidades de Susan, Louis, Bernard, Rhoda, Neville o Jinny –personajes de la novela–, condensadas en ella misma, y en los otros sujetos anónimos que la acompañan en el recuerdo de la inocencia infantil. ¿De qué manera si no es con un cuerpo expresivo, significativo y emocional es posible reflejar también la dolorosa aflicción hacia una yerma maternidad? A lo largo de *Woolf Works*, también podemos ver la poética de la *Mrs Dalloway* –en el primer acto, titulado *I now, I then*– y la de *Orlando* –el segundo acto, titulado *Becomings*–, en los que se materializa otro *texto coreográfico*, calificado por el propio coreógrafo como “algo abstracto” (Mackrell, 2015: s. p), pero haciendo uso del *contar* narrativo.

El sujeto bailarín, como cuerpo significativo, interpreta las turbaciones y ensoñaciones de los personajes de cada novela, adquiere el código coreográfico del creador para trasladar un texto' que trasciende lo físico, desde el ámbito emocional y ofrece una visión corporeizada de Virginia Woolf (Borges, 2019: 49).

Es este su *contar*, aquel que, en apariencia, prioriza la forma compuesta por la figura atlética y por el tono simbólico de su expresividad.

El ballet, como disciplina dentro de la danza, es un arte como cualquier otro, por tanto, su poder político-social está implícito en su estructura. El *contar* desde su estilo, puede adoptar una fuerte orientación comprometida, según el contexto.

El estilo neoclásico de las obras de John Neumeier, abrazan la crítica vital de la existencia, la crudeza del sufrimiento humano, sobre todo de aquel que es artista cuando retoma la obra *Muerte en Venecia* (2003) de Thomas Mann con el Ballet de Hamburgo (Neumeier, 2005). Un coreógrafo que en el volumen *Introducing Comparative Literature: New trends and applications* –traducido al castellano como *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*–, se menciona como prototipo de la cualidad de hacer del movimiento danzado la poesía de la literatura, por tomar obras literarias como referente creativo. A través de un proceso que Domínguez, Saussy y Darío (2016) califican, siguiendo la terminología de Roman Jakobson, como “transposición intersemiótica” (p: 179) o gracias a Lubomír Doležel como “transducción” (p: 180), término prestado de la bioquímica¹³⁶.

En la versión coreográfica de la historia, se pasa a relatar los hechos desde la identidad de un coreógrafo en crisis. El creador no es ya quien se siente abrumado por no poder manejar las palabras –el escritor Aschenbach de Mann–, ahora es un artista corporal quien siente el bloqueo artístico. El propio Neumeier, en una entrevista con motivo del estreno del ballet en el Teatro Real de Madrid –entre el 18 y el 19 de marzo de 2015–, dice: “Hay que comprender la forma en la que se expresa la danza y el ballet. Es una forma humana, que puede no ser del todo realista como puede ser un texto” (Neumeier en Álvarez, 2015: s.p.). El coreógrafo ha tomado estrictamente el argumento de la novela, pero no por ello reproduce exacto las acciones que tienen lugar. Es una característica de la traducción intersemiótica que opera en esta forma de arte. El ahondar en lo no dicho

¹³⁶ Estas cuestiones serán tratadas en otro epígrafe.

con palabras, cuando no se pretende romper con la idea argumental construida en el texto. John Neumeier, en esta versión neoclásica de la obra, elabora su propia dramaturgia para identificar la personalidad y la identidad de los personajes protagonistas. La novela no pierde su poética, pero son otros los códigos empleados en su narrativa, pues el ballet tiene otra forma de manifestarse: “Es una forma humana, que puede no ser del todo realista como puede ser un texto” (Neumeier en Álvarez, 2015: s.p.).

Reconoce también el coreógrafo lo absurdo que puede parecer desarrollar una obra literaria contada en palabras en un mundo precisamente sin palabras. “Como antes que el lenguaje está la emoción, el pensamiento, decidí buscar con qué emoción o con qué pensamiento se puso Thomas Mann a escribir. Así, el ballet no es una obra de Mann pero no podría ser lo que es sin él” (Álvarez, 2015: s.p.).

La obra literaria, puesto que se trata de un elemento que forma parte también de la coreografía, se debe tener en cuenta en todo análisis dancístico, porque la “partitura coreográfica” que tan sólo se percibe de la propia acción de bailar no siempre es su espejo. Al no haber libreto que guíe al espectador, el dramaturgo asume en muchas ocasiones ese papel de guía, que interpreta los requerimientos musicales, coreográficos y escénicos, de la forma más clara posible. El caso de Mann no es aislado en el repertorio de Neumeier, la dramaturgia de Shakespeare se danza en *El sueño de una noche de verano*, en *Hamlet* o en *Como gustéis*. También el teatro simbolista de Henrik Ibsen se hace metáfora en el ballet *Peer Gynt* de Heinz Spoerli; o el espectro épico de la *Odisea* de Homero renace en su versión (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2016).

Por ello, aquella frase de Kandinsky¹³⁷, que negaba la virtud del ballet como lenguaje idóneo para turbar el sentido, para *contar* algo que interese al espectador, no es concluyente. Recordar las obras de Mats Ek –mencionadas en el capítulo de *Libreto: presencia, evolución y omisión en las propuestas coreográficas*–, quien toma la revisión

¹³⁷ “El lenguaje del ballet es además demasiado ingenuo para los tiempos que se avecinan: sabe expresar únicamente sentimientos materiales (amor, miedo, etc.) y se le debe sustituir por otro capaz de provocar vibraciones anímicas más sutiles” (Kandinsky, 1996: 95). El artista apela a la necesidad de alcanzar una *danza del futuro* –como aspiraba Isadora Duncan–, que prescinda de la belleza exterior y de la narración, pero buscando también la unificación de la “composición escénica”: constituida por el movimiento musical, el pictórico y lo propiamente danzado. Este conjunto tripartito tendría que fluir aunado en lo que Kandinsky (1996: 96) califica como “movimiento interno”. Su estética, implica un cambio de estética, de las dinámicas de movimiento. Como pintor perteneciente a la vanguardia rusa del siglo XX, la *modern dance* influyó en su visión de la espiritualidad artística.

de clásicos del repertorio para componer semánticas adaptadas a las inquietudes del tiempo presente.

3.3. La palabra nutrida de un mover coreográfico

La ruptura de la frontera entre lo literario y lo coreográfico es posible fomentarla desde una apropiación intencional, que quiebre las fronteras al favorecer la encarnación corporeizada de la palabra, como unidad significativa que no pierde su facultad lingüística.

En la irrupción de la voz en la escena, el habla textual se sustrae de su medio escrito, para acceder a otra poética cercana a lo teatral, pero cuya prioridad corporal se alza sobre sí. El pensamiento corporal fusiona aquello que se parcela separado en mente y en cuerpo¹³⁸, por una categoría compartida en la que es posible difuminar los márgenes o en su defecto, transitarlos:

Hasta borrar el límite entre uno y otro: ¿la palabra deviene del gesto o el gesto de la palabra? Esa palabra es pensada, es dicha, escuchada y envuelta gesto, mirada, emoción que provoca el movimiento, que se traduce en reacción y escribe, habla, comunica, nos hace ver: la palabra, o era el gesto? (Fuente, 2015: 84).

La presencia de texto recitado en la escena es un recurso que se recupera en la modernidad y en la postmodernidad, pero que ya era parte de las primeras composiciones pantomímicas del renacimiento. Martha Graham utilizará esta herramienta en su ballet *American Document* (1938) y en *Letter to the World* (1940). El primero se construye a modo de documental sobre la historia americana, de hecho, incluso se presentan fragmentos de la Declaración de la Independencia o discursos teológicos de Jonathan Edwards. Aunque el personaje que narra es una voz en off no inmiscuida en la escena, mientras que, en la segunda, hay un contraste entre la dinámica coreográfica, el

¹³⁸ La dualidad cuerpo-mente es una reproducción paralela al paradigma antropológico establecido en el *Fedón* de Platón, cuyo estándar será trasladado en gran parte de las conceptualizaciones filosóficas de Occidente –intensificada en la Edad Media con el cristianismo–. El cuerpo en el pensamiento platónico coarta la manifestación vívida del alma, a la que le adopta la cualidad racional, que ejerce la mente en esta estructura (Barnsley, 2013).

movimiento de lo recitado, así como el “estatismo” del sujeto que se ocupa del *contar* (Simonari, 2008).

En *Letter*, a través de la poética de Emily Dickinson, Graham muestra en un acto de danza la sonoridad musical entremezclada con el rumor de las palabras, a pesar de que también inundan los silencios. Louppe (2011) entiende que la intromisión de la voz recitada en la escena se recibe como la “profanación del carácter ritual y sagrado que se atribuye al movimiento realizado en silencio” (p: 279). El estreno estuvo protagonizado por Martha Graham en el rol de la poeta, aunque la voz recitada la interpreta, según la versión –ya que la coreógrafa retocará la obra en varias ocasiones–, Margaret Meredith (Simonari, 2008) o Jean Erdman (Helpern, 1999), desdoblando la individualidad de su ser, como un *alter ego* de sí: “One Who Dances” y “One Who Speaks”, respectivamente (Simonari, 2008: 52). La obra se construye alrededor de su imagen¹³⁹ a partir de la personificación de su personalidad y de los caracteres que la representan en diferentes personajes: las Antepasadas, que encarna la herencia puritana, el legado familiar y son también símbolos de opresión de su creatividad y el Amante, en donde no solo se representa el amor pasional, sino también la inocencia infantil. “Yo imaginé dos Emilys, las dos vestidas, de blanco, que inician el ballet, entrando cada una por un lado del escenario” (Graham, 1994: 148). En general, se narra a partir de una atmósfera surrealista, entre lo real y lo imaginario, delimitada por los versos iniciales de los poemas escogidos –en total repartidos en cinco secciones–: “Because I see New Englandly”, “The Postponeless Creature”, “The Little Tippler”, “Leaf at love turned back” y “This was a Poet”. La estructura narrativa parece utilizar el recurso del monólogo interior al transmitir los “paisajes internos” (Graham, 1994: 148) de su poesía; similar a la forma en la que trabajará la *psique* de Ariadna en el ballet *Errand into the maze*, que trataremos posteriormente.

Referentes como este, permiten indagar sobre las conexiones entre danza y literatura, de hecho, Simonari (2008) cita en *Looking back at Martha Graham’s Letter to the World: Its genesis, its reception, its legacy* el texto de Mary Phelps: *Poetry and Dance (Thoughts after “Letter to the World”)* en el que se ocupa de este tipo de acercamiento metodológico por la poética que está presente en *Letter*. En los que el coreógrafo se

¹³⁹ Para ello, Graham se documentó leyendo según Simonari (2008) la biografía *The life and letters of Emily Dickinson* (1924) de Martha Dickinson Bianchi y *This was a poet: a critical biography of Emily Dickinson* (1992) de George Frisbie Whicher, además de su obra poética (Simonari, 2008).

convierte en poeta, en escritor o en literato. O donde es posible encontrar el uso de técnicas narrativas del viraje del tiempo, como son los *flashbacks* de *Letter* –usados también en sus piezas míticas–. De hecho, en Simonari (2008) se atribuye a Martha Graham ser la precursora de estas técnicas literarias en la estructura dramática de la danza, como forma según Franko (2012) de acceder a la representación de la fragmentación del inconsciente.

Un préstamo que no puede ser copia, reproducción o imitación exacta de una realidad cultural cuya autoría podría verse desprestigiada en sí misma. En la danza, se insertan como en otros medios escénicos textos procedentes de un autor literario, recitados o cantados a través de música vocal. En este sentido, el texto actuaría como si se tratase de una cita literal, no plagio porque el coreógrafo reconoce el autor del texto, lo “cita” sin prejuicios en las notas al programa o en declaraciones públicas de promoción del ballet en cuestión. En el ballet *Por vos muero* (1996) de Nacho Duato (2010), los versos de Garcilaso De la Vega se corporeizan en la escena. En general hay un corte entre poesía y danza porque los fragmentos de sus poemas preceden o anteceden las danzas, pero en el caso del célebre “Soneto V” –incluido en su totalidad– la voz recitada armoniza con la coreografía, generando una polifonía artística.

Por vos muero oscila entre las dos cuestiones que Paul Valéry describe como componentes de la realización poética de cualquier producto literario. Se trata de una imagen que parte de la consideración de las dos grandes características del poema como puntos enfrentados de un péndulo simétrico (Borges, 2016: 453

No se debe uno olvidar de esa tendencia a determinar el origen de la poesía a través de la danza, de su movimiento rítmico, de la sonoridad del danzar, de la exhalación que arrebatara el aire de los pulmones, así como tampoco del grito de cada gesto. “Hay que constatar que un drama estilísticamente auténtico sólo puede nacer cuando el poeta participa del movimiento físico-rítmico [...], lo tiene presente durante el acto creador” (Fuchs, 1909: 214). Es un movimiento que tiene su origen en los resquicios del ritual. La energía que se derivaba de las ceremonias de los pueblos primitivos se canalizaba a través del cuerpo en movimiento y, en su espiritualidad, se genera la obra de arte.

Las reflexiones de Paul Valéry en torno a la poesía trascienden el texto en sí, para interferir en las líneas que surgen de un estudio filosófico de la abstracción poética, aproximando la creación a la presencia rítmica de un cuerpo expresado a través del *mover*.

Según Matamoro (1995) la lectura es para Valéry la materialización viva del acto poético, el momento en el que el lenguaje toma posesión de sí mismo y en ese acto lo esencial es clarividente. En *Por vos muero*, se permite a la poesía esa actitud inacabada, de constante cambio, que Valéry presupone en la obra poética. No se agota su discurso, su resolución no es posible porque “produce un efecto de infinitud” (Matamoro, 1995: 77). Esta esencia inagotable de la imagen poética procede de las reminiscencias rituales que se han adherido a todo acto creativo, y que cercan los espacios entre ambas artes.

En el ballet de Nacho Duato son así perceptibles, por un lado, el ritmo incesante del verbo poético, acompasado con el de la danza, es decir la forma propia de los versos recitados. Lo que Valéry denomina (1990) “caracteres sensibles del lenguaje”, dependientes tanto de la estructura externa del propio poema como de las singularidades de quien lo recite. Las características de la voz, de su modulación, de su timbre y del ritmo de la declamación construyen significados. Y por otro, aquel contenido descrito en los poemas de Garcilaso de la Vega, lo conceptual y los sentidos que adquiere. “Las imágenes, las ideas, las excitaciones del sentimiento y de la memoria, las impulsiones virtuales y las formaciones de comprensión; en una palabra, todo aquello que constituye el *fondo*, el sentido del discurso” (Valéry, 1990: 93). Los bailarines son partícipes de la interacción de ambos procesos. El acto perceptivo es la conjunción múltiple que la temporalidad y la espacialidad exigen en las representaciones de danza.

Debido a las referencias que se están tratando respecto a la poética de Valéry, puede ser operativo para las lecturas de lo performativo a través de una “poetización” de lo danzado, recurrir a su teoría de la “acción poética”. Cuya hipótesis, diversificada según Brigante (2012) en tres estadios: “la *poiética* de la recepción, la *poiética* en sentido propio y, por último, la *poiética* artificialista” (p: 276) aporta una dimensión significativa en la apreciación de la obra desde una perspectiva triple. Si trasladamos esta estructura a la danza, lo que se presentaría en el análisis es lo siguiente: (1) la audiencia, (2) el coreógrafo, como entidad “máxima”, delegada *en pro de* la obra en su conjunto, aunque la autoría de la pieza se diversifica en identidades artísticas de importancia equivalente, (3) y la obra misma, en tanto mimesis independiente de la naturaleza. Una tríada que compete a todos los aspectos que rodean a cualquier pieza artística, a través de los cuales se le concede una proyección más allá de la propia presencia cultural, una vez se ha hecho su estreno o se ha publicado. Es interesante, para alcanzar el punto de comprensión del

académico hacia una manifestación como la danza, tener en cuenta la repercusión de esa acción, en *Por vos muero*, a medio camino entre el movimiento y la poesía.

“La cualidad rítmica de los versos hace que la poesía pueda dictar’ el ritmo de los movimientos” (Borges, 2016: 454). En contrapartida, la danza se prolonga en la música renacentista, en donde se intercala la cadencia de los versos con el *mover* general, alterando los cuerpos y las dinámicas de la voz. Esta “debe extenderse a todo el ser; excita su organización muscular con los ritmos, libera o desencadena sus facultades verbales de las que exalta el juego total” (Valéry, 1990, p: 152).

Hacer que la voz emerja desde el lenguaje, para imbricarse a otro que, en principio, está desconectado con su contexto renacentista, propone –probablemente sin pretenderlo– la acción de una *poiética* activa en el espectador. Los códigos se entrecruzan, eclosionan en la representación conectándose, pero también abriendo la posibilidad de repelerse, de disolver sus formas y de reconstruir la acción misma.

“La danza como ornamentación de la duración es el despliegue de la acción en el espacio que desaparece en el momento mismo en el que termina el espectáculo” (Brigante, 2012: 284). En tanto acción “viva”, por ser el danzar un “acto del hacer” en sí mismo, el arte del movimiento encarnado en cuerpos entrenados a conciencia permite conectar materia, forma y fondo: cuerpo, movimientos y sensibilidad expresiva, respectivamente. El espíritu del bailarín está presente en la sinuosidad de la forma, su *poiesis* se transforma con la acción danzada y, la comprensión de lo que rodea al artista procede de su propio *mover*.

En la bailarina el cuerpo es la materia, la forma y el acto. Tal como el molusco cuando crea su concha, la bailarina parece llegar al sueño imposible de no tener exterioridad, de no existir más allá del sistema que se forma con sus propios actos; ella parece exorcizar la mirada exterior, propia de la conciencia (Brigante, 2012: 283).

En *Por vos muero* la acción supera lo coreográfico y lo musical, al introducir la voz hablada en la escena como literatura, no melodía cantáble de una armonía que, en contra de la expresividad discursiva de los elementos que integran el espectáculo dancístico, pueda tergiversar su presencia como algo accesorio. En la mención de Brigante (2012) del ensayo de *El alma y la danza* de Paul Valéry, se reduce la acción al

movimiento del intérprete, femenino o masculino, sin contemplar que, en la música de los ballets, la acción está extendida a su cadencia. La sonoridad del instrumento vibra en la excitación corporal, incluso cuando el silencio abrumba en su sorda resonancia. “Paul Valéry observed, for example, that to recite a poem is to enter into a verbal dance” (Jones, 2013: 7). El lenguaje parece mostrar el movimiento corporal y a través de su propio ritmo, se humaniza el cuerpo, se corporeiza la literatura. “La poesía hace con el lenguaje lo que la danza hace con el cuerpo: sustraerlo de su función ordinaria, sacarlo de la inestabilidad cotidiana, redescubrirlo, renovarlo: experimentar con él un hecho nuevo” (Matamoro, 1995: 82)

Al introducirse la poética de Garcilaso en la “poesía coreográfica” de un creador, que se aleja varias centurias de su contexto histórico, Heinrich Plett en *Intertextuality* permite contemplar la nueva asunción de significados que dichas palabras toman en la nueva obra, al perseguir un carácter artístico, no académico o jurídico (Montes y Rebollo, 2006). La turbación de los *sentidos* que el *texto coreográfico* genera es divergente del original, porque un préstamo de este tipo moviliza figuraciones “contaminadas” por el tamiz de aquel que crea otro tipo de obra con el material previo.

Se está partiendo, de una línea conceptual que propone el análisis del fenómeno literario en el *mover* de la danza en términos de intertextualidad, al resultar una aproximación entre semióticas distintas.

En cambio, si, como en el caso del todavía esperado estreno del ballet *Creature* de Akram Khan –el 11 de noviembre de 2020 en el Sadler’s Wells de Londres– la traducción intersemiótica se produce entre códigos diferentes: la coreografía y la literatura de *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley. Entonces el fenómeno intertextual es parte de lo que Montes y Rebollo (2006) denominan como “sustitución medial”. Los signos literarios –Shelley–, mitológicos –Prometeo– y musicales –el *Woyzeck* de Georg Büchner– se sustituyen por signos escénicos: coreográficos, musicales, lumínicos y de vestuario. Una forma de intertextualidad que Plett denomina (Montes y Rebollo, 2006) “intermedialidad”, en tanto que se trabaja entre medios artísticos diferentes. En todo caso, ese aspecto se tratará en el capítulo dedicado a la “transfiguración” de la literatura mítica.

En el acercamiento a un *mover* poético de la danza, la palabra se puede convertir tanto en un elemento perturbador, al quebrar la sustancia lógica por la que se compone la

encarnación dramática del *contar* danzado, o ser evocación sensorial de la expresión descriptiva de su conceptualizar. “El lenguaje sonoro atraviesa la danza, ya sea como emisión pura de una materia verbal más o menos indiferente, ya sea como textualidad. O como vocalización de la escritura” (Louppe, 2011: 279). La escritura como acto creativo, se convierte en un procedimiento corporal en tanto que el oscilar de las palabras produce una vibración física que se tamiza a través de la tinta que la pluma desprende.

À cette fin, il apparaît pertinent d’établir un parallèle avec la danse, qui donne à voir, mais aussi à entendre, une certaine manière d’être, une gestuelle et donc une parole singulière s’articulant dans l’espace du corps en mouvement, puis dans l’espace scénique (Fontaine, 2005: 83).

A la par, el pensamiento, como acción física, está más cercano al movimiento de lo que en un primer momento, se podría concebir. Dice Fontaine (2005) “la pensée s’inscrit toujours dans l’expérience du corps vécu” (p: 82), de modo que el cuerpo mimetiza o encarna lo externo a través del *mover* que genera la experiencia. Para sus clarificaciones, se apoya en el origen etimológico de la palabra “pensar” —que proviene del latín *pensare*— y aludía según la RAE a “pesar” y “calcular” para entender el acto del *pensar* como una cuestión cercana a “lo corporal”.

El escritor D.H. Lawrence (1885-1930), entiende, parafraseando a Ruxandra (2011) que la acción del escribir, como intervención corporal del pensar, combina una experiencia cinética en el hacer del pensamiento. “Lawrence sees the possibilities of expressing allotropic states through verbalizations of bodily movement” (Ruxandra, 2011: 352). Un movimiento que se hace danza en sus obras, por el que representar la complejidad de la *psique*, a partir de la representación literaria de escenas de danza como bailes festivos (Ragachewskaya, 2013), en *Sons and Lovers* (1913), *The Rainbow* (1912) o *Lady Chatterley’s Lover* (1928) o como danzas rituales en *The Plumed Serpent* (1916), que no pretenden ser el reflejo plástico del *mover* escénico, sino ahondar en los sentimientos, en lo emocional que las palabras en ausencia de cuerpo, están capacitadas para expresar. El inconsciente se hace danza de forma figurada en un lenguaje que logra traspasar la piel, hacerse *carne* en la apariencia rítmica de la sintaxis. El impulso interno del movimiento es similar a lo que Julia Kristeva denomina (Ragachewskaya, 2013) como *genotexto* —derivado del *fenotexto*—, surgido de una aproximación performativa del lenguaje. Una distinción que parte de las teorías del generativismo soviético, procedentes

del *genotipo* y el *fenotipo*, en consonancia respectiva (Sirvent, 1987), sobre los que los significados reaparecen en el acto del leer. El *genotexto* se ocupa de lo simbólico metaforizado en los significados, más allá de las fórmulas del lenguaje, así como de lo ideológico, en la reflexión comunicativa del discurso; mientras, el *fenotexto* es la “estructura significante” (Iglesias, 1981: 64), concretizada en su objetividad específica. La apariencia externa del individuo es en la analogía que Ragachewskaya (2013) propone sobre dichos conceptos textuales, la carcasa, la máscara o la envoltura gramatical en la que se presenta todo aquello que tiene que ver con la lingüística fonológica, sintáctica y semántica. Lo que se esconde tras la imagen que el sujeto exhibe en sus relaciones sociales, o aquello que compete a la fachada estética del objeto artístico, no siempre concorde con la convención, es la voz danzada de su propio devenir. “El genotexto está constituido por una pluralidad de significantes diferenciados al infinito, en relación con el cual el fenotexto no es más que el significante límite” (Iglesias, 1981: 65). Espacio este implícito a la estructura danzada, heterogéneo en su estar múltiple, no mecanizado, articulado a través del control escultural del cuerpo en el espacio. Sea este literario o escénico.

A parte, su novela *Women in Love* (1920), exaltación del expresionismo literario, constituye un reflejo de la incidencia de las tendencias modernistas sobre la interferencia rítmica de Dalcroze en la evocación mental de lo sonoro a través del movimiento. En el propio texto de Lawrence, se alude a la utilización de su metodología corporal en la acción narrativa: “Gudrun, looking as if some invisible chain weighted on her hands and feet, began slowly to dance in the eurythmic manner, pulsing and fluttering rhythmically with her feet, making slower, regular gestures with her hands and arms” (Ruxandra, 2011: 351). La forma que adopta el cuerpo en el *mover* de lo danzado, está directamente relacionado con la distensión enclaustrada de la emoción. Se revelan los impulsos más internos, no exteriorizados con otro tipo de acción, más que con la somatización de las contradicciones internas que experimenta el personaje. Todo aquello reprimido, revierte en la extraversión hacia la realidad humana de cada uno, rompiendo la subjetividad a través de una expresión visual de lo oculto.

Lawrence (2013) hace que el discurso danzado de su literatura caricature a los personajes, pero también abre un camino para ahondar en la acción narrativa. La sustracción de lo coreográfico hace que la *psique* se revele en una encarnación de la

literatura hecha textual. Lo rítmico del *mover* corporal se expresa en el lenguaje a través de la repetición de palabras, que contribuyen a evocar el estado hipnótico en el que se encuentra el cuerpo de la danza. La comunicación entre los participantes se potencia por la incidencia de lo simbólico, en un lenguaje sensorial que confía en lo no verbal, el cuerpo danzado, para reflexionar sobre los temas que le interesa mostrar con sus textos.

“The poet uses words for movement, while the dancer uses movement for words” (Culp, 1980: 223), ambos sustraen del otro una imagen simbólica de sus respectivos rituales expresivo.

En Rainer Maria Rilke (1875-1926) tenemos otro referente, en este caso, en su texto *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) –*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*–, en prosa, en gran parte autobiográfica pues el personaje protagonista se ha descrito (Arroyo, 2008) como su propio *alter ego*. La narración del pensamiento conlleva una exteriorización del *yo* individual respecto a la realidad de la sociedad, y una mayor percepción de los cambios del mundo exterior. Es esta forma de *contar* la novela, entre lo biográfico, lo epistolar, lo narrativo fragmentario y la prosa poética, lo que facilita la inmersión corporal de las acciones que Malte, el protagonista, observa en su paseo parisino. En uno de los episodios, en los que se refleja la deshumanización identitaria que experimenta el personaje, el encuentro silencioso con un hombre anónimo perturba su calma aparente. Y es en su andar anguloso, de gesticulación excesiva y desplazamiento motriz anodino y desarticulado, donde Eric Santner (Lim, 2016) encuentra la apariencia danzada de una coreografía de la inquietud –“choreography of restlessness” (p: 279)–, que ha sido juzgada por la crítica como una representación de la enfermedad neurológica de Huntington:

Después hubo una encrucijada: sucedió entonces que el hombre descendió los escalones de la acera brincando con pies desiguales, sobre poco más o menos como los niños danzan o saltan por juego a veces al andar. Subió a la otra acera, de un solo paso. Pero apenas se encontró allí, plegó un poco una pierna brincó sobre la otra, una vez y otra, y otra. Ahora, en efecto, se podía muy bien tomar este brusco movimiento por una especie de voltereta si uno se persuadía de que había allí un objeto pequeño cualquier (Rilke, 1968: 33).

Al investigar en la deformación del movimiento, se hace una metaforización danzada de la estética de un acto tan cotidiano como el caminar. “This scene can be read

as a literary dance highlighting a symbolic battle between gesture and gesticulation; this struggle then results in dance” (Lim, 2016: 280). A pesar de la involuntariedad de tales espasmos, la fuerza interna de dominio incontrolable se conecta con el poder enérgico motriz que la danza porta. La convulsión, dice Lim (2016) no es tan diferente de la constancia rítmica de los movimientos presentes en *Le Sacre du Printemps* (1913) de Nijinsky (2008). El descontrol ritualizado del espasmo de La Elegida padece el embrujo chamánico de la divinidad, es similar a la gesticulación arrítmica de la enfermedad, tanto por la energía que parecen contener, como por la motivación de una respuesta empática, a través de la cinestesia (Lim, 2016), así como por la provocación de las conexiones psíquicas entre el *mover*, la sociedad y los síntomas de la afección del individuo contaminado de un gesto de incomprensión general.

Esta presentación de lo danzado hace de lo estético, crítica y reivindicación. Lo literario se convierte en un vehículo para investigar sobre el cuerpo, para mostrar las presunciones sociales asociadas al contacto entre individuos, siendo su ser físico una manifestación de su *mover* interno. Además de que, Rilke por el contexto geográfico en el que se mueve, estuvo en contacto, según Lim (2016), con los primeros retazos de la modernidad coreográfica, de la mano de St. Denis y Nijinsky. “Rilke gives a voice to early modern dance and suggests that Malte and the reader take notice and highlight peculiarities of the moving and dancing body” (Lim, 2016: 296-297).

Las intersecciones literario-coreográficas producen una presencia interrelacionada de los medios artísticos en los que se necesita proveer de métodos de *lectura* para que la percepción del objeto en cuestión o del fenómeno, sea lo más certera posible. Al situarnos en la obra de danza, como objeto estético interartístico en el que operan otras artes –en un grado de actuación dispar–, son los procedimientos literarios los que se insertan en la dramaturgia. A partir del acoplamiento de sus recursos en una disposición narrativa de las acciones, organizadas según la expresión corporeizada de la cognición literaria en cuestión, así como una metamorfosis de sus elementos al lenguaje escénico de la danza.

El concepto de sustracción de lo literario es utilizado por Isabel de la Fuente (2015) en su proyecto creativo de *Cuerpo de Letra* en el que se aspira a la concepción performativa de una obra artística. La “poética de la sustracción” implica en su última etapa la construcción de una “partitura de la acción”, en la que el sentir emocional encarna

la palabra a través de la extracción de lo sustancial. Fundamental para reducir la tensión que el *logos* ejerce sobre el cuerpo, en la recuperación de la esencia mítica que potenciaba en el ser humano la gestión de la energía cósmica. La recuperación de esta experiencia ritualizada, el *mythos*, se agudiza cuando la propia narrativa atrae la leyenda mítica en su estructura, haciendo que su paradigma recupere el conocimiento incorpóreo.

En la premisa (Lizarraga, 2014) que da preeminencia al movimiento como instrumento principal por el que el ser humano se comunica, se hace consciente de cómo lo corporal incide en la expresión artística y de cómo se convierte el *mover* en una herramienta de autoconocimiento mental y corporal. El porqué de la incidencia de la acción dinámica dentro de la expresión vital de la existencia, se debe a la afección de un *mover* constante dentro cualquier organismo que habita en la complejidad e inmensidad del cosmos. La perpetuación cíclica de su energía dinámica en su transformación dentro de un tiempo-espacio se debe a su susceptibilidad hacia los cambios que experimenta.

El escritor puede servirse de la movilización de lo corporal como herramienta utilizada en la expresión escrita, a través de los juegos del lenguaje y del uso de recursos estilísticos, así como en la corporeización fisiológica del propio *mover* a partir de la elocuencia expresiva de las palabras. Pocostales (2016) recuerda como Friedrich Nietzsche definió su estilo como “una danza con palabras” (p: 27); vincular también, cómo, en el reflejo de Zaratustra, bailarín y coreógrafo, se generan los sentidos vitales por los que la danza se aproxima a una transformación de sí. “Sus coreografías son las palabras que son pronunciadas a través de su baile” (Pocostales, 2016: 29).

A esta atribución corporeizada de lo verbal, aun en la parcela lingüística del texto, Delgado (Pocostales, 2016) atribuye al cuerpo la capacidad comunicativa por la que la danza puede manifestarse como recurso presente en la sociedad. Y no sólo por repercutir en la moralidad o en el pensamiento crítico del individuo, comprometido con la cultura, la historiografía o la política, por hacer que la danza intervenga en el desarrollo artístico y estético de otras artes. Chantal Frankenbach (2015) utiliza el fenómeno provocativo que fue en su momento el estreno de *Le sacre du printemps*, para identificar con el ajetreo innovador que implicó el ballet, los cambios que se perciben en la literatura francesa. En concreto por la depuración simbolista del lenguaje que la obra supuso, según Jacques Rivière (Frankenbach, 2015) para el poeta Sthéphane Mallarmé, hacia una estética que asimila la acción del *mover* de la danza dentro de sus propiedades. Es interesante cómo

en los ensayos que Rivière dedica a *Sacre*, realiza una comparación entre lo lingüístico y el *mover* de la danza. E incluso hace de la posición de Nijinsky en la obra, según Chantal (Frankenbach, 2015) como la figura de un escritor, que utiliza una lengua que precede a la natural. “There [en el acto comunicativo de lo danzado] is no need to translate; this is no symbol which we must leave in order to go to the object” (Rivière en Frankenbach, 2015: 152). En *Sacre* se produciría desde esta lectura una encarnación de las palabras, manifestadas a través de un ritual mitificado. El movimiento es un valor literario que se refleja en la acción de los acontecimientos, mientras que el *mover* es parte intrínseca de lo danzado.

Susan Jones (2013: 40), de hecho, afirma que el estilo compositivo de Mallarmé está en gran medida tomado de la estética dramatúrgica de Nijinsky. Y su particular concepción de la “escritura corporal” presente en la danza, se debe (Varvir, 2017) a la intervención de la música como nexo entre la lengua natural y el lenguaje de la danza, como ocurre en *La Tragédie de Salomé* (1907) de Loïe Fuller. El ballet se basa en la obra de Oscar Wilde, *Salomé* (1891), quien adopta analogías musicales en su descripción de su identidad arquetípica y se vale de recursos que generan cierta reincidencia armónica por el uso de la repetición y de la analogía.

El movimiento sugiere a través de su dibujar en el espacio, y es por esta forma de gestionar el *contar* por la que los simbolistas utilizan la danza como metáfora. El propio Mallarmé (Jones, 2013) refleja la proyección creativa que la danza puede ejercer sobre la poesía en la estética literaria. Es conocida la idealización de la figura de la bailarina para el escritor, como la misma encarnación de la emancipación poética del propio acto creativo que es el *escribir*. El impacto visual que supuso la danza de Fuller se literaturiza en sus ensayos, como es el caso de *Divagations* (1897) —en concreto el texto *Autre étude de danse: les fonds dans le ballet d’après une indication récent*— en donde reflexiona como espectador crítico, sobre lo que observó en los escenarios de Folies Bergère de París. “He theorized the ways in which the dancing body might provide a model for symbolist poetics. He credited dance with an economy of form akin to that of poetry and acknowledged the body’s gestural potential” (Jones, 2013: 13). Además de asignar al cuerpo aquellos espectros lingüísticos que están presentes en el lenguaje de la poesía, por ser la danza otra forma de comunicación artística.

La interacción dual entre Mallarmé como poeta simbolista, y la danza, ocurre también en la otra dirección. Y en un tiempo que es coetáneo entre ambos profesionales. Es el caso del ballet *Herodiade* (1944) basado en el poema homónimo de Mallarmé, coreografiado por Martha Graham, una obra que fue muy bien recibida por la crítica, de hecho, continúa siendo parte del repertorio de la compañía. En Bannerman (2006) se estudia la obra desde una metodología intertextual, en donde la danza se hace intertexto, en cuanto a construirse a partir de una serie de referencias previas, que funcionarían como “citas” en un texto, pero que se hacen evocación dramatúrgica. El compositor, Paul Hindemith fue quien escogió el texto de Mallarmé, en una época (Bannerman, 2006) en la que contaba con el patrocinio de Elizabeth Sprague Coolidge. Esto se debe al rechazo del *script* (o guión) que Graham escribió con el tema del mito de Medea, el cual necesitaba una intensidad dramática que superaba la estética neoclásica que tenía durante la década de los 40.

La voz de Mallarmé está en la forma en la que el ballet consigue atrapar la poeticidad de su obra, a partir de un proceso de traducción en el que participan tanto la música, como la coreografía. Hindemith, estaba interesado según Bannerman (2006), en hacer que la melodía siguiese el ritmo de los versos. Según el propio compositor, se trataba de hacer narrar a la música siguiendo la capacidad rítmica y armónica de los versos, a modo de “musical ekphrasis” (p: 8): “The melodic lines in the orchestra are the recitation, which follows the poem word by word” (Hindemith en Bannerman, 2006: 8). Ese fenómeno de la écfrasis procede de la poesía en relación con la pintura (Bitrán, 2016). Consiste, en este caso, en hacer que la iconografía de la imagen poética se transforme, a través de un proceso intermedial, en una dinámica armónica, en texturas que atrapen la resonancia o en reproducir la cadencia ¹⁴⁰.

Mientras, Graham abstrae la acción del poema, sin ser exacta en la reproducción de la imagería. “Graham’s metaphoric movement with their associative meanings, and Noguchi’s symbolic tower of bone-like shapes, which represents the all-important mirror poem” (Bannerman, 2006: 11). El espejo permite reflejar la dualidad presente en el poema, metáfora de la psique del artista o reflejo de Salomé en la figura de Herodías a través de dos figuras femeninas, mujer subyugadora en la interpretación de Romero

¹⁴⁰ Esta cuestión de la *écfrasis musical* está desarrollada en el texto *Musical Ekphrasis* (2000) de Siglind Bruhn, a partir de una metodología precisa en cuanto a cómo los compositores toman referentes textuales para la creación.

(2016), no sometida a Juan Bautista, reencarnación de la *femme fatale*, seductora, independiente y verdugo. La concordancia musical y coreográfica, conexiona ambos lenguajes, haciendo de la sinergia una representación dramática óptima del poema. “In the dances for the woman, Hindermith’s tonal words’ cascade through her body in a torrent of arm and leg movements, or rolling on the floor in an agony of passion” (Bannerman, 20016: 12). Además, la estructura se mantiene en tres climas dramáticos, aunque la narración abstraiga el simbolismo de Mallarmé. “We can treat Graham’s *Herodiade* as a text, because it intersperses and incorporates strands drawn from the ancient myth, from Mallarme’s poem and from previous dances based on the Salome legend” (Bannerman, 2006: 14).

En definitiva, Hindermith y Graham contribuyen a cerrar el ciclo simbólico al que aspiraba Mallarmé, al hacer que una de sus obras, se tradujera al lenguaje escénico: “Dance produces the fluency of form and pliancy of meaning whichs Mallarmé constantly sought for his own artistic practice” (Bannerman, 2006: 17).

Las consecuencias que esto motiva, además de resultar para las propuestas creativas e innovadoras de la *modern dance* un reconocimiento intelectualizado en el contexto de la Belle Époque, permiten una equivalencia entre la danza y la estética literaria. Hacer de las formas danzadas, la expresión escrita de una posible poética; y proveer a la palabra de un dinamismo motriz discordante de su apariencia inmóvil.

La composición tipográfica de la obra *Un Coup de dés* –traducido como *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*– de Mallarmé es prototipo de este fenómeno de hacer de lo escrito, danza. La obra es producto de una experimentación del diseño formal en cuanto a la distribución de su texto poético: “This experimental handling of text suggests the bodily presence and movement of writing’, just as the effects of Fuller’s swirling dance offered a poetics embodied onstage by its creator” (Jones, 2013: 23). El lector se puede permitir la licencia de “saltar” de un verso a otro, creando su propio poema; alterando la disposición cronología de sus elementos. Se le permite ser cocreador del texto, hacer su propia “coreografía literaria”, por propiciar, según Jones (2013: 26) una analogía entre el ritmo poético y el coreográfico. Los signos asociados fluctúan su distribución en el espacio en blanco que la tinta impregna, dibujando un “cuerpo” en movimiento.

Esto también ocurre en la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, donde la lectura puede ser un viaje laberíntico en donde se quiebra la tradicional forma del *leer*: desde la primera a la última hoja. José A. Sánchez (2005), la define como “una novela escrita desde el cuerpo” (p: 2), más que por su peculiar estructura, por la exhibición de lo corporal en la narrativa, a través de un tratamiento no modélico de su manifestar. La directriz de su plan lector no genera libertad absoluta, pero permite una transformación de la rigidez clásica. El protagonista, Horacio Oliveira se mueve para reflejar una realidad distante de los sentidos que se acostumbran a hacer, por la contingencia de que la norma categorizada se deconstruya por la posibilidad del cambio. El desorden genera una recuperación de la inocencia primitiva. La búsqueda de lo laberíntico propone espacios de la cotidianidad desde la mirada que cada arquetipo puede mostrar desde su realidad. El lenguaje fluctúa en un *mover* (Fernández, 2008), que se percibe contaminado de las presunciones de la correspondencia arbitraria entre lo real y la lengua. “Oliveira representa, de manera divertidamente dramática, la sospecha de estar encerrado en un mundo del cual quiere rajarse, que pese a parecer verdadero, esconde indicios de que hay otro y de que la felicidad no es lo que pareciera” (Fernández, 2008: 108). Las problemáticas sobre esa otra realidad fluctuante no dejan de reflejar una apariencia inestable, dinámica y en movimiento, de aquello que rodea al ser humano. El cuerpo acompaña este reconocimiento, con la angustia del malestar, así como con la inocencia del juego, en un caminar voluble y subvertido. La disonancia del acontecer se equilibra con la “abundancia de juegos musicales, en donde el sonido, el ritmo y la cadencia toman forma y hacen parte importante del contenido del lenguaje” (Fernández, 2008: 123), para dar forma danzada a lo lingüístico. El *mover* muscular esquelético está regido por la interferencia de significados procedentes de recursos narrativos como el de las repeticiones, o compositivos, como la división tripartita de la novela, que Montoya (2001) compara con el *Kammerkonzert* de Bach. Hay una interferencia entre lector y autor, en ese interés de Cortázar de motivar la regresión constante, el *mover* cíclico, como el Eterno Retorno de Nietzsche (Fernández, 2008) o los ritos cosmogónicos primitivos. Cortázar no habla de danza en su texto, pero el *leer* que propone motiva a indagar sobre saltos posibles, retrocesos, alternancias o progresiones acrobáticas entre los capítulos.

Una red que potencialmente existe en el texto pero que nunca llega a materializarse por completo. [...] Éste [el lector] se encuentra envuelto en un proceso permanente de “configuración de la consistencia” (*consistency building*)

[...] produciendo una construcción imaginaria o *Gestalt*, que se ve sometida a constante revisión a medida que progresa la lectura (241)

La posibilidad de vacío muestra como los códigos artísticos pueden mutar, incluso en manos de aquellos *otros* que la completan o enriquecen en la recepción la obra. Es una acción casi performativa, que apela al descubrimiento identitario y a la experiencia subjetiva (Juan-Navarro, 1992).

El interés de tratar la experiencia estética de la danza en el campo literario requeriría un estudio pormenorizado, por lo que tan sólo se mencionarán ciertos autores que ejercen un sentido especial a esta cuestión. No más importantes que otros, sino por ser necesario recoger pinceladas a modo de paradigmas, para ir exponiendo las características que retratan la interacción.

Comenzar con uno de los autores de la literatura universal con un extraordinario manejo del existencialismo, la filosofía del absurdo y la combinación del aspectos irreales o ficticios en un entorno realista. Franz Kafka (1883-1924) trabaja en su literatura un discurso del cuerpo activista en el contexto del individuo de la modernidad, preocupado por las preguntas existencialistas en un espacio de cambio constante. Su narrativa emerge de una preocupación hacia la transferencia del individuo en una realidad social crispante. Es en la obra *Die Verwandlung* (1915), en alemán, donde la alteración corporal se mimetiza a posteriori en una encarnación misma de la corporeización literaria en un *texto coreográfico* coreografiado, valga la redundancia, por Arthur Pita (2013).

Traducida al castellano en las primeras versiones como *La metamorfosis*, es más precisa al concepto original la denominación del relato como *La transformación*. La inventiva de Kafka en la primera frase del texto conlleva una ambigüedad exasperante, que hará desear a todo lector la redención de Gregor Samsa a su forma humana: “Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de unos sueños intranquilos, se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho” (Kafka, 2013: 231). La deshumanización que experimenta el personaje deriva en una mutación completa de todo su cuerpo, relacionada con una pérdida de identidad, así como con una sensación foránea de su ser, en ambos casos generadoras de un sentimiento de abandono y rechazo para con la sociedad: “Tiene que irse’, exclamó la hermana, es la única posibilidad, padre’. Sólo tienes que desechar la idea de que es Gregor. El haber creído durante tanto tiempo ha sido nuestra verdadera desgracia. Pero ¿cómo puede ser Gregor?” (Kafka, 2013: 279).

La falta de reconocimiento, tanto de la familia como del propio Gregor al empezar a inspeccionar su nueva apariencia, se representa con total plasticidad en la adaptación de Pita. El ballet, titulado también como *The Metamorphosis*¹⁴¹ se estrena en el 2011 por el Royal Ballet de Londres. Sin entrar en la descripción del argumento, accesible por la cantidad de estudios asociados a la figura de Kafka, mencionar la dicotomía entre la apariencia interna, en donde habita el “alma” de Gregor, sus pensamientos y emociones, y el aspecto exterior, desagradable a la vista, hecho insecto. La versión escénica representa con plasticidad la repulsión que la familia siente hacia la imagen de ese ser que fractura su apacible vida burguesa. Y es ese momento, la única licencia que el coreógrafo se permite sobre el texto original, al añadir una escena en la que Greta –la hermana de Gregor– es asaltada por tres insectos que incrementan la repulsión física de Gregor, a través de una sustancia negra que se adhiere a su piel. “Una vez que el individuo muestra su verdadera identidad como ser distinto al resto ya no puede esperar amparo, ayuda o integración por parte de su entorno” (Camarena, 2004: 99). El poder económico subvierte a cualquiera de los individuos que componen la nueva sociedad a la que Kafka se enfrenta, en las primeras décadas del siglo XX. Una vigilia constante la de la gente anónima que dictamina una moralidad concreta, trasladada en el ballet en la disposición transversal del escenario, en donde los espectadores se distribuyen a ambos lados de la escena¹⁴²

En general, el coreógrafo logra en este sentido una simbiosis perfecta, a través de la música de Frank Moon y el diseño lumínico de Guy Hoare, obteniendo la eclosión de una obra clave en la literatura universal. Camargo y Kretzschmar (Kafka, 2013) en la edición que recoge este, entre otros relatos de Kafka, definen lo “kafkiano” como “algo inquietante, quizá incluso absurdo, que acaba por escaparse a toda posibilidad sensata de intentar comprenderlo” (Camargo y Kretzschmar en Kafka, 2013: 10); y no hay duda de que esto está presente en el ballet. Es otra la gramática de su *contar*, pero la capacidad de construir los personajes, la evolución transformadora de Samsa y la sugerencia de la veleidad de la pausa cotidiana ante la amenaza de un fenómeno tan ficcional como el del personaje protagonista, está presente en la obra.

¹⁴¹ En *Anexo 7* se puede observar una imagen espectacular de la transformación física que Arthur Pita trasladó a su adaptación de la obra de Kafka. El bailarín Edward Watson es el protagonista de unas imágenes de gran teatralidad y belleza escultórica, aún desde la descomposición física.

¹⁴² En *Anexo 8* podemos ver la imagen que representa lo que el espectador que se sienta en la butaca tiene al alcance de la vista, en una disposición que en apariencia conserva la del Teatro a la Italia, pero en la que también es partícipe de la mirada de los *otros*, sentados frente al resto, dispuestos para intervenir en el acto perceptivo.

Pita transfiere el texto de Kafka a través de un lenguaje corporal fragmentado, donde las extremidades se quiebran, la gestualidad atraviesa cuerpos, el ondular esquizofrénico de sus vértebras parece transgredir su propia movilidad superándose su amplitud articular. Y aunque la crítica de Judith Mackrell, asidua a *The Guardian*, encuentra más emotivo el final del ballet que el Kafka escribió, dice: “The remarkable closing scene identifies us completely with Gregor, as he recognizes that everyone has turned against him and he has no choice but to die. Kafka’s writing doesn’t move us to tears. Pita’s ending does” (Mackrell, 2011: s.p.). Es esta una percepción particular, cuya discusión no es fructífera, porque aun resultando tan fiel al original, el *texto coreográfico* no deja de ser una interpretación concreta, de la visión de un artista que ha mimetizado de esta forma el relato. Así, tanto *La transformación* de Kafka como *The metamorphosis* de Pita, resultan un gran *mover* físico, que encarna palabras en una literaturización más que pertinente.

En el contexto español, es Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), un autor muy comprometido con la temática espectacular, no centrada en exclusiva en la danza, sino abarcando también el ámbito circense. Lo interesante de su concepción, es cómo expresa en sus propuestas las posibilidades interartísticas de la mezcla de lenguajes. El protagonismo de lo danzado se encuadra en su primera etapa creativa, entre 1909 y 1911, donde compone sus “primeras tentativas teatrales” (Rivas, 2012: 510). El gesto es parte de lo teatral, a través de pantomimas y danzas, así como la contemplación del cuerpo femenino, procedente del ideal fisionómico de Colette Willy o de La Polaire, ambas de tintes erotizados y de misticismo. Los textos estaban destinados a una representación desprovista de palabra, más cercana a un espectáculo coreográfico que al arte teatral: “el silencio, el mimo y la danza acrecientan sobremanera el simbolismo de la representación” (Rivas, 2012: 511), dominadas de su plasticidad a través de recursos propios de la metaficción. En *La bailarina* se realiza la ingravidez de su cuerpo, próxima a una divinidad: “La bailarina –escribió– es la mujer dada en el aire, en el aparte, frente por frente, liberada en su carne” (Gómez de la Serna en Sánchez, 2006: 57); mientras que en *Las danzas de la pasión*, es la sensualidad pasional lo que despierta en el cuerpo de la mujer que baila: “Jugando con el cuerpo por entero, en sus fisuras más recónditas, se salva también el alma” (Gómez de la Serna en Sánchez, 2006: 57). En este sentido, el lugar del cuerpo se realza en su dramaturgia teatral, en obras como *Los medios y los seres*,

La utopía o *El lunático* pone atención a la consistencia de lo físico frente a las palabras, por ser de una calidad expresiva, dada tanto a la exhibición como al ocultamiento de sí.

La interdiscusividad de Gómez de la Serna está presente también en las pantomimas *Danzas de pasión*, *El garrotín* o *La danza de los apaches*, donde lo dramático se construye a partir de la ilusión lumínica en el juego de luces y sombras, de una realidad dramática en donde el lenguaje textual evoca a través de la vinculación imagen-texto. El tratamiento espacial, los contrastes entre lo dinámico y lo estático, la expresión del *mover* danzado crea significados. “La obra pretende representar la acción pero ésta va paulatinamente configurándose como pre-texto’ para la narración; así es como se configura, pues, el baile’ que aparece en el título” (Verde, 1994: 107).

En el entorno británico-estadounidense, contemporáneo a Gómez de la Serna, T. S. Eliot (1888-1965), poeta, crítico y dramaturgo utiliza la danza para acercar sus versos a un ideal místico y espiritualizado. La danza está presente en el poemario *The Quartets* (1943), en *Burnt Norton* y en *Little Gidding*, según Rion (2006), tanto como estructura que encierra la aparente “inmovilidad” del alma como a la intensidad del bailarín, en tanto imagen alegórica de la redención ante el purgatorio. “La danza, con su dinamismo intrínseco, es representativa de la sucesión temporal que sin embargo tiende hacia un orden que está fuera de sí” (Bertolini, 2015: 156). Esta atemporalidad cosmogónica de lo danzado, así como de la preeminencia ritualizada de su actitud comunal, invita a T.S. Eliot (Jones, 2013) a asociar la práctica de la danza, con la explosión energética de lo mítico. La fascinación y el delirio del ritual reflejan un cuerpo activo en la quietud: *The action associated with dance suggests a moment of existence outside time and language*” (Jones, 2013: 223). Los cuatro poemas resultan un balance que transita en el tiempo a través de la propuesta de una literaturización de la danza; no por una idealización espiritual de su imagen idealizada, sino por la extracción de la propia materia danzada en forma literaria.

Les Ballets Russes de Diaghilev representaron de nuevo un punto de inflexión en su carrera estética. El ballet de Fokine *Le Spectre de la Rose*, tomado de un poema de Gautier de mismo título, se evoca en *Little Gidding*, al ser la rosa, símbolo (Bertolini, 2015) de perfección y eternidad, análogas al *mover* danzado por su atemporalidad. También debido a su relación con “la cándida rosa”, de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, perteneciente al tercer cántico, titulado *Paraíso* (1321). El misticismo de la rosa

es similar a la aureola del danzar. La rosa regresa a su estado poético, transferida no desde el origen del poema de Gautier, sino directamente de la encarnación del poema que el coreógrafo compuso. Además, esta imagen de la rosa, como jardín emocional y filosófico, se retoma en el ballet *Episodes* (1959) creado en dos partes entre Martha Graham y Georges Balanchine. Ambas con música de Anton Webern, es la primera parte, coreografiada por Graham, la que está influenciada (Jones, 2013) por Eliot, en la composición de las vicisitudes de la reina María Estuardo, de Escocia, momentos previos a su ejecución. El tema de la atemporalidad, o el equilibrio consciente del cuerpo del individuo, se representa en la forma de mostrar el arquetipo de Mary, mostrando el final vital como un comienzo. Los versos “In my end is my beginning/ “In my beginning is my end” (Graham, 1973: 312), extraídos de poemario de Eliot, son parte del imaginario de la coreógrafa. No están específicamente en la obra, pero han servido para la construcción de la dramaturgia, pero componen la latencia del *texto coreográfico*. El espectador no percibe estas conexiones brotadas del estudio académico o de la investigación curiosa, pero son parte de su esencia. “Graham assimilates such poetic moments to advance her exploration of female psychology, represented here in Mary’s final submission to the executioner” (Jones, 2013: 244)

T. S. Eliot se aleja de Mallarmé o Yeats, en la concepción que hacen sobre este arte del cuerpo en su forma de reproducir lo sublime y lo poético, sino que es según Jones (2013: 224) el equilibrio entre los estados fisiológicos e intelectuales. Esa idea de la inmovilidad de lo dinámico no es anecdótica en su obra. La quietud dictamina el *mover* danzado de lo divino. Incluso en lo que aparenta sosiego, hay un encierro de la vibración oscilatoria del movimiento. Los equilibrios en la danza son parte de este flujo de tensiones, entre la presencia activa de fuerzas que se increpan entre sí, para sostenerse en el dominio de los “contrapesos” que sostienen al cuerpo en una postura concreta. Figura, escultura, efigie emocional. Para Sally Ann Ness, citada en Jones (2013), el *balance* –equilibrio–, cuyo concepto se encuentra polémico en el lenguaje coreográfico, es paralelo al de *stillness* –quietud–, por ser en ambos casos una movilidad en acción, la sujeción controlada de todo impulso, lo estático proyectado hacia un movimiento interno que no se percibe pero que está en el cuerpo. “The musculature remains alert, in readiness to move, energy spirals through the body even as it alights on the perfect stillness” (Jones, 2013: 227).

Por otro lado, la poética de T.S. Eliot, según Jones (2013), servirá de motor creativo para la coreografía *Dark Meadow* (1944) de Martha Graham con música de Carlos Chávez, aunque la obra se encuadra (Franko, 2012) en el periodo mitológico. Una época creativa fundada en la indagación del inconsciente de Carl G. Jung a través de arquetipos femeninos. El poema no está presente como tal en la pieza, pero las referencias a *The Quartets* registradas en sus anotaciones, están recogidas en *The Notebooks of Martha Graham*. Es por ello, por lo que en el epígrafe dedicado a la reinterpretación de los arquetipos míticos se profundizará en este ballet.

En un contexto similar, de nuevo recuperando un ballet de Fokine (Stravinsky, 2001), en este caso *Petrushka* (1911), el dramaturgo Samuel Beckett alude a la gestualidad teatralizada y pantomímica del ballet, en su novela *Murphy*. La danza del títere es un símil que permite reflejar las restricciones que siente el personaje, como marioneta manejada por hilos externos. Es en el siguiente fragmento, localizado al inicio de la obra, donde se compara la sensación de ser un sujeto pasivo, cuya caverna construida a semejanza de su imagen, se convierte en la misma prisión que padece *Petrushka*, fustigado por todo aquel que le rodea.

Murphy tenía un corazón tan irracional que ningún médico sondeaba su fondo. Inspeccionado, palpado, auscultado, percutido, radiografiado y cardiografiado, era un corazón que no dejaba nada que desear. Una vez revestido y en libertad de funcionar, era como Petrushka en su jaula. En un momento dado tan oprimido que parecía a punto de calarse, y al instante siguiente en tal ebullición que parecía a punto de estallar (Beckett, 1970: 10-11).

La prosa de Beckett encarna el conocimiento autoconsciente del pensamiento, haciendo de lo corporal una estancia razonada, influenciado por la filosofía de Arthur Schopenhauer y el pensamiento cartesiano de Arnold Geulincx. El narrador (Jones, 2013) sugiere lo emocional a través de una narrativa visual, que recrea la imagen de forma sugerente. Lo interesante de su obra, es que transfiere a su dramaturgia escénica el tratamiento del espacio, la potenciación de la gestualidad y la organización rítmica de las acciones de los actores, a otras piezas, resultando el ballet de *Petrushka* el detonante para otras obras como: *Endgame* (1957), *Act Without Words* (1965) o *Catastrophe* (1982). La utilización del movimiento, en perspectivas mecanizadas, convierten la obra de Beckett en una investigación corporal, desde la literatura escénica.

La danza puede ser, en este sentido, laboratorio creativo y de investigación para otras formas de conocimiento, así como caminos para transferir entre disciplinas las posibilidades de lo corporal. El camino que la literatura ha forjado hacia la danza aparece bidireccional, aunque su celebridad se cuestione.

La danse crée des chemins, des passages que quiconque est libre d'emprunter à sa manière. Elle ouvre bien vivante, prenante, infinie. Somme toute, entre la littérature et la danse, plusieurs traversées sont possibles, toujours au sein d'un échange silencieux qui n'a pas fini de faire du bruit (Fontaine, 2005: 86).

4. El contar del cuerpo en la danza

4.1. Una aproximación al pensar del cuerpo

El “pensar” la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre “teoría” y “práctica”, porque la teoría repercute en los modos de obrar, pero es a la vez una reflexión que se elabora a partir de ellos (Tambutti, 2008: 12).

La representación de cualquier elemento práctico conlleva cierto margen de especulación en la elaboración de los fundamentos teóricos necesarios para tener cierta presencia en lo académico, a pesar de que los estudios no se completan porque el proceso analítico y de reflexión, nunca cesa. La autonomía de las especificaciones prodigadas por el ser danza como concepto, precisa según la perspectiva autocrítica establecida por Tambutti (2008) concederle la posibilidad de un gran discurso, cuya facultad racional funciona como una narrativa afín a su ser artístico.

En el contexto del *ballet de cour*, las teorizaciones centralizadas en la danza se encuadran según Tambutti (2008) en un neoclasicismo derivado del racionismo cartesiano instaurado en el siglo XVIII, en el que el cuerpo se mecaniza y se sistematizan los patrones de movimientos según unos cánones de “limpieza” y “armonía” corporal. Era el momento “de la representación ideal’ del cuerpo distante de cualquier identificación con los cuerpos ordinarios y la construcción de un sistema ideal’ de movimientos alejado de todo contacto terrenal” (Tambutti, 2008: 16). Con la incursión de una organización dramática en los ballets de entre los siglos XVIII y XIX no se abandona esta perspectiva de estudio, en la que el reflejo de un relato era asumido por intérpretes que debían “actuar danzando” mediante los personajes de la ficción. En términos conceptuales, siguiendo de nuevo a Tambutti (2008), se trata de una manifestación narrativa que entra en contacto con una forma de entender la realidad mimética, en la que se “imitan” arquetipos conocidos. La “mímesis” hacia la naturaleza vendrá después con el enfoque reactualizado de Isadora Duncan, y sus apelaciones a lo natural.

La danza puede ser imitación de una experiencia, no en tanto copia o reproducción, sino como abstracción de las vivencias que el ser humano conoce en la acción de *estar* en el mundo. “Igual que un poema narra una batalla, una música plasma un paisaje o un cuadro representa la figura de un niño” (Guerra, 2003: 12). El movimiento

viaja en el espacio disponible, construyendo los intersticios de un narrar que parte del cuerpo como primer lugar de conocimiento, resorte para hacerse expresión meditada. La semántica de esta estructura subjetivada por la aplicación del pensamiento se dilata a partir de un raciocinio reflexivo, que potencia la exaltación emocional. El cuerpo de la danza es esa estructura sobre la que se presentan antagonismos derivados de la adquisición de una técnica, del mimetismo exacerbado fruto de la elocuencia conceptual de un genio creador, de la coexistencia de la memoria de la psiquis del intérprete y del sentir heterogéneo de la apariencia coreográfica conquistada en un espacio cohabitado por el *otro*.

La danza se sirve de lo exterior, por la atracción del mundo en el que habita. La representación performativa, como acción escénica con fin artístico, se presenta como una distorsión (Ponce, 2016) de la realidad. “La danza desdice la realidad porque la atraviesa con el cuerpo horizontal y verticalmente para mostrarla en su lateralidad” (Ponce, 2016: 336). Esta adaptabilidad de la expresión corporeizada como engranaje para la integración discursiva del movimiento, en donde es posible transportar la implicación de lo pensante, se hace estructura de acciones. El espacio entre lo exhibido está abierto a la imaginación expresiva, dotando al *mover* corporal una red de significados.

Los argumentos de Louis de Cahusac, aunque contextualizados en el ballet-pantomima del siglo XVIII, momento en el que se publica *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754), conceden al cuerpo, en tanto a ser la estructura que ejecuta el gesto, la disposición narrada de su expresar. La acción teatral es abstraída en lo danzado como principal propósito, pues es desde la acumulación de situaciones coreográficas –organizadas según la dramaturgia– por las que llega a convertirse en “una herramienta poética que busca atraer la atención del espectador y producir un efecto en el público” (Vallejos, 2014: 306).

Las ideas de la Ilustración impregnan las reflexiones de Cahusac, en torno a la visión de la danza desde una perspectiva histórica, en la que se cuestiona aspectos como: la finalidad del arte, su correspondencia a un posible discurso filosófico ilustrado –en el que interviene el *philosophe*– o el enfrentamiento entre dos aspectos antagónicos, razón e imaginación en los enfoques teóricos que sustenta la danza, y en su extensión las bellas artes (Calatrava, 1992). En *Traité historique sur la danse*, muestra la importancia de construir una teoría del arte de la danza “en forma de historia razonada de las artes”, para

arrojar luz a aquello impregnado de ignorancia. Sus ideas están limitadas a una percepción de lo coreográfico que está falto de los alegatos expresivos y artísticos que se sucedieron. Pero, su filosofía no recela de cuestiones dramáticas que perviven, aunque sean otras las formas empleadas. La plasticidad del cuerpo en un *mover* narrado, ya no cerrado en lo gestual que la pantomima exige, sino que, dilatado por toda su extensión, se prolonga en el espacio, haciendo de las dinámicas, de las calidades de movimiento o del contraste entre fuerzas que conquistan la gravedad las narrativas del *contar*.

La danza para Cahusac (Calatrava, 1992) no existe solo por el dominio de unas destrezas físicas, precisa de un componente “espiritual” que alberga una disposición intelectual y que actúa como herramienta mental. Es un cuerpo unido también a la mente. El movimiento de la danza es aquel que “piensa”, cuya habilidad está sujeta a reglas conceptuales que convierten la actitud natural de lo corporal, en Arte. El bailarín domina ese espacio intersticial entre lo técnico codificado, lo expresivo en toda la superficie emocional, lo propio identitario o la subjetividad adquirida. Su habla está en esa piel que recubre el espacio muscular y esquelético, que es el que ejecuta las acciones movido por un impulso interior.

El espacio corporal se prolonga, se dilata en una distensión que abarca más que el propio ser psicofísico del intérprete, en la expansión del *yo* heterogéneo del bailarín, alimentado de espiritualidades diversas. La espiritualidad no reducida a una cuestión eclesíastica, sino en cuanto a aquello que nutre al cuerpo, más allá de su apariencia biomecánica, y que está unido a la subjetividad humana. Para Bischin (2019): “it should be understood as a totality which coordinates the invisible paths of the Being” (p: 162). El movimiento la representa, por el dominio de ese espacio impreciso, cuya apertura permite poseerse para configurar una entidad reconocible a través de su narrativa.

Ese espacio desdibujado, se extiende a través del cauce perceptivo del arte al sujeto espectador para comunicar. “If the conscience of the spectator is awakened, then the message of the art could be understood to its true value” (Bischin, 2019: 158) ¿No es esta la gran finalidad del arte: despertar conciencias?

La experiencia artística de la danza construye de esta forma un lugar indeterminado en el que almacenar y presentar la acción en sí, que Rocha (2016) denomina como *cuerpoespacio*. Su existencia es múltiple, tan solo materializada a través del movimiento: “El cuerpo espacio en acción se constituye por los sentidos en la

experiencia y por la memoria que se crea en la arquitectura del cuerpo en carne, huesos, articulaciones, órganos, sensores” (Rocha, 2016: 200). Un espacio que entiende de dinámicas, que está sujeto a una experiencia que resulta de una interacción propioceptiva del ser en el mundo que le rodea. Es un lugar metafórico, no tangible, salvo para el intérprete. Su materialidad depende de su perceptibilidad, pues, tomando la definición de Merleau-Ponty, del “ser en sí” del espacio (Rocha, 2016), el cuerpo adopta una configuración fenoménica del lugar que habita, en tanto *cuerpoespacio*. Para Merleau-Ponty (Polo, 2015) cuerpo, espacio y movimiento son los elementos colindantes que configuran el *ser* del individuo. El cuerpo, como “forma”, habita un espacio exterior, “fondo”, indispensable para que el objeto estético de la danza pueda coexistir fuera del imaginario del coreógrafo. “Si el contenido puede ser verdaderamente subsumido en la forma, y aparecer como contenido de esta forma, es porque la forma solamente es accesible a través de él” (Merleau-Ponty, 1993: 119).

El filósofo transpone este lugar ocupado en apariencia por un cuerpo, a otros objetos, en concreto a las imágenes, siendo estas la manifestación subjetiva de ese “cuerpo” en relación con todo aquello que concierne a los estados mentales del alma. A partir del pensamiento fenoménico de Merleau-Ponty (1993: 102), el cuerpo orgánico habita un “mundo físico” sobre el que la experiencia individualizada se totaliza. De forma que, la organicidad del cuerpo en la percepción de su propio *habitar* representacional, se transfiere a aquellos objetos estéticos alcanzables por el *cuerpoespacio*.

El espacio corporeizado de la danza es un fenómeno que reúne narrativas complejas, desde aquellas que involucran la subjetividad identitaria de un individuo, a otras amplificadas a problemáticas cosmogónicas. El análisis crítico de una pieza coreográfica resalta las “relaciones potenciales” calificadas así por Chevallier (2011), manifestadas en ese lugar en el que aparece la obra, sus significaciones y los sentidos interpretados. La percepción emocional del *contar* de una obra coreográfica, sin distinción de estilos, parte de un sentimiento, como primer impulso o reacción ante lo estético artístico expresado en la escena. Es entonces cuando se subvierte según Chevallier (2011: 52). el principio cartesiano del “pienso, luego, existo” posicionando en primer lugar el *sentir*; pues son los *sentidos del contar* los que emergen en la dramaturgia de un ballet. “Una vez que la experiencia sensorial alcanza sentido, el espectador empieza a pensar” (Chevallier, 2011: 75).

El ser corporal de la danza es un cuerpo cuya conciencia se eleva sobre lo anatómico y lo sensorial, a través de una toma de conciencia de su existir en una espacialidad temporal concreta. Esta conciencia integrante en el ser del bailarín se extiende amplia por los aspectos externos e internos que implica su motricidad, en el dominio de la “consciencia anatómica” (González, 2014). Abarca todo el cuerpo, en la propiocepción de su estar aprehendido a través del movimiento controlado, que expande esa conciencia que automatiza la técnica para manifestar las peculiaridades propias de la expresión artística. “La presencia del actor pasa a ser una suerte de pantalla donde se proyecta su pensamiento, lo que imagina, lo que siente” (González, 2014: 108).

La fisiología del cuerpo de un sujeto pensante a través del movimiento; la idiosincrasia inherente a un individuo como parte de la colectividad social y la conquista de un espacio imaginado, en la plenitud mágica de la escena, hacen de la experiencia significativa de la danza una práctica mutable. “La escena opera a modo de observatorio y/o laboratorio e implica para ello, un diseño diferenciado de dispositivos y funciones que construyen y reconstruyen la mirada y la acción” (Brozas-Polo y Vicente-Pedraz, 2016: 72). De la Rosa (2017) encuentra en el contexto, la revelación significativa de los procesos que construyen la semántica de los cuerpos danzados. Por eso es tan importante la revolución que los planteamientos modernos, en la escena europea y americana, implantaron en el concepto del cuerpo. La ruptura de jerarquías o la superación de ciertos prejuicios, favorece la aparición de otras identidades artísticas, de otras narrativas y de otros discursos.

El cuerpo es ya en sí mismo discurso, todavía más significativo cuando se carga de semántica en la que se introducen acciones narrativas.

El estudio de la corporalidad en los manuales teóricos, tanto de teatro como de danza, hasta bien entrado el siglo XX, rehúyen cualquier profundización excesiva en los factores que la integran por motivos diversos. Iraitz Lizarraga (2014) expone como los condicionantes oscilan entre ser un tema no lícito para disertar sobre él en el contexto occidental, por las asociaciones negativas atribuidas al cuerpo, así como por dificultades en la aplicación terminológica teórica a los presupuestos prácticos. La contaminación es prolongada en los estudios que abordan la corporalidad, por los prejuicios asociados, que relegan al cuerpo a un plano secundario o incluso llegan a censurarlo.

El cuerpo así identificado, como nos muestra Godínez (2014): como la prisión del alma –siguiendo la tesis de Platón– ha sido rechazado, afectando al fenómeno dancístico, hasta la llegada del siglo XX, en la que empieza a manifestarse una incipiente transformación de la línea de pensamiento. “El cuerpo se concibe por primera vez como un objeto donde la subjetividad, los deseos, la vulnerabilidad, entre otros atributos, permiten la comunicación con el otro” (Godínez, 2014: 26). La reducción a la percepción biomecánica del cuerpo, iniciada con el racionalismo cartesiano, en donde el maquinismo articular se separa de cualquier substancia emocional presente, vulnera las posibilidades de la incidencia mental o espiritual en el *mover*.

La división entre el cuerpo y el alma no puede contemplarse cuando se trabaja desde una experiencia corpórea discursiva, motivada por la expresividad emulgente fruto de la intersección emocional estimulada por el movimiento. La gestión de lo no racional está presente todavía cuando la ejecución de la biomecánica corporal se pauta por la construcción de un objeto estético, e incluso permanece, aunque se esboce el carácter emocional sugerido en cada acción. “Los procesos mentales son indisociables del cuerpo físico, así como el estado del cuerpo físico es indisociable de los estados mentales, determinando la personalidad, la particularidad y el comportamiento de cada individuo” (Barnsley, 2013: 63). La escisión entre lo mental, lo espiritual y lo corporal provoca una falta de conocimiento de las referencias tejidas cual red.

Entendiendo que la mente se basa orgánica y neurofísicamente en el cuerpo, podemos concebir que nuestra conciencia, inconciencia, mente, espíritu, subjetividad, son fenómenos indisociables de los procesos y las sustancias corporales, que todos los pensamientos y sensaciones que podemos experimentar son transformaciones alquímicas con base a nuestro cuerpo (Barnsley, 2013: 64)

El cambio de exploración conceptual en torno al cuerpo de la danza se posiciona en focos diversos, pues cualquier transformación es fruto de la colectividad, de factores incluso que sobrepasan a la “individualidad” de la disciplina. Lizarraga (2014) encuentra el acicate sobre la difusión de teorías procedentes de François Delsarte, en torno al encuentro emocional en lo corporal, al gesto como transmisor de mensajes configurados en una experiencia tripartita entre cuerpo, mente y espíritu; sobre todo en la labor de uno de sus discípulos, Alfred Giraudier, por priorizar las dinámicas gestuales sobre la palabra. Así como también, en los postulados teóricos de Étienne Decroux y en las innovaciones

estéticas de profesionales de la danza, para normalizar el tratamiento de lo corporal. “La corporalidad se convierte en un elemento fundamental para que el actor pueda comunicarse consigo mismo, dando forma a sus acciones internas, y con el público” (Lizarraga, 2014: 80).

La cualidad expresiva que Delsarte otorga al cuerpo, precisó en su momento (Louppe, 2011) de un cuestionamiento radical de sus funciones, así como de los cometidos del movimiento en relación con “la función simbólica del sujeto” (p: 52). La expresividad del cuerpo no está en entredicho, de hecho, se potencia su capacidad reveladora de un *pathos* de intensidad variable, en la que está implícito la “comunicación de un significado” (Louppe, 2011: 53). Este discurso, aunque cambie en su procedimiento en la manifestación de su existir emana de un contexto concreto, “del que es a la vez agente de apertura y agente de lectura” (Louppe, 2011: 55). La energía emocional y reflexiva no desaparece si no es conceptualizada, su presencia simbólica persiste en la transmisión de una intención estética, de una expresión.

El maquinismo se quiebra con la exaltación del cuerpo sin órganos de Antonin Artaud y con la regulación rizomática de Gilles Deleuze, dejando al cuerpo en un devenir múltiple de su estratificación. El movimiento es biomecánico, pero detrás de su *mover* hay una intensidad o flujo interno, alimentado también con lo exterior, para hacerse visible en la expresión de su corporalidad danzada. “El rizoma es un conjunto de tallos subterráneos que se ramifican en todas direcciones [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (Nugent, 2012: 4). Las interconexiones corporales fluctúan en el cuerpo danzante, que se ha construido en base a una multiplicidad comunicativa manifestada en forma de un lenguaje artístico. “Este concepto [el rizoma] nos permite pensar el cuerpo abierto en el que la comunicación circula fluidamente, estableciéndose como sujeto experimental, para desanudarse del organismo como cuerpo” (Nugent, 2012: 6). El cuerpo de la danza no es solo un organismo biológico, su actitud discursiva se presenta en la esteticidad de su propia estructura, aun cuando no hay relato que narrar. La ontología de su ser artístico, lo hace discurso entendiendo como tal la facultad de ser una apariencia reflexiva, sobre la que exponer un raciocinio, que está sujeto a cualquier alteración *patética*.

Al igual que ocurre con la distribución no jerárquica de los rizomas de Deleuze, la representación dramática del ballet está compuesta en su estructura por elementos

entrelazados, en los que, en su tendencia a la interdisciplinariedad (Cornejo y Orellana, 2015), se presentan en la escena como un oasis de lenguajes polifónicos. El cuerpo admite un enfoque de este tipo, por su carácter “flexible y fluido”, que permite metamorfosearse para dejar de ser, al tiempo que es otro ser en sí mismo. La no delimitación de su raíz, el movimiento constante de sus líneas o su permuta estructural, lo aproximarían a ese concepto de rizoma.

Por otro lado, el olvido al cuerpo es reconocido en 1945 por Merleau-Ponty, otorgando a los estudios filosóficos de la fenomenología, los primeros registros en cuanto a una noción de cuerpo (Fratini, 2011). Como ciencia empírica estudia, a través de la descripción, los hechos en tanto elementos existenciales sobre los que conocer el objeto fenoménico. La danza es un fenómeno cinético, según (Sheets-Johnstone, 2015) por hacer de su *mover* su prioridad reflexiva, manifestada en una estructura espacial y temporal, como experiencia vivida a través de lo corporal. El movimiento de esa danza construye en esta perspectiva (Molina, 2015) un “espacio habitado” —o un *cuerpoespacio*— sobre el que configurar la narrativa que permita proyectar una parcela del mundo del coreógrafo.

En la danza lo gestual crea la visibilidad del pensamiento, la narración de un cuerpo que lucha por 'ser en el tiempo', que renace y muere en cada pulso vital, que revive el ocaso constantemente, que se crea porque cree en la materialidad impregnada de espíritu en ese cuerpo que se dice y, al decirse, se hace dueño de sí mismo (Polo, 2015: 25).

Se trataría de un método interpretativo que permite analizar en qué medida la danza se puede entender como narración. La fenomenología sería entonces, siguiendo la terminología de Roberto Fratini (2011: 12) el vínculo entre un “acto de presencia”, el de la danza, y un “acto narrativo”. Desde su perspectiva, el cuerpo es un ente *anadiomenes*, un adjetivo que se utiliza para designar la esencia de Afrodita, que emerge del mar como un despertar mítico, en el que se despliega un gesto corporal dotado de relato.

La fenomenología es por tanto algo así como el cuento de cerca, la inmersión consciente del cuerpo y de la historia en las turbulencias germinales de las que ambos afloran con la misma misteriosa vehemencia con la que Venus del mito surgió de la espuma del mar (Fratini, 2011: 13).

El “despertar de las aguas” –la *anadiomenes*– de Afrodita (o Venus), implica una condición corporal en ese aflorar transformador a través de un movimiento ascendente. Ese cuerpo que despierta comprende un acontecer que está por realizarse, que procede de un estado onírico y que, para Fratini (2011), es análogo al narrar. El carácter fenomenológico es dinámico, fluctúa en una danza de pausa carente, es transitorio porque se transforma tenaz, “no renuncia a narrar el reinicio de la historia en el incansable recomenzar de la narración” (Fratini, 2011: 13). El cuerpo indaga sobre los recorridos múltiples que puede adoptar la danza; y, por otro lado, es un instrumento dinámico, de construcción mecánica similar a la idea de “máquina deseante”. Este concepto desarrollado por Deleuze es análogo al inconsciente de Freud, en tanto que su devenir implica una semántica codificada sobre la imperfección de la máquina que almacena flujos de contenido. No siempre sobre su propia neurosis, sino por una compleja amalgama de intensidades, dadas por lo representacional. En la danza, el cuerpo se somete a unos requerimientos externos que le hacen vaciarse y llenarse, en un devenir estético que parte de una interioridad revelada. A través de las pretensiones del coreógrafo, sometidas a una percepción imaginada y presentadas mediante la metáfora de su apariencia simbólica.

En lo representacional, bajo los criterios de Deleuze (Gómez, 2011) se autogobierna el descontrol de ese devenir que la psicología freudiana encuentra lastimosamente incontrolable. La aleatoriedad del azar imprevisto por la conciencia es tan solo controlable por la ejecución pautada de un patrón coreográfico, que puede admitir la propia ventura del destino, si la improvisación modela ese esquema.

¿Cómo establecerse un significado, en una identidad, en un fundamento, desde el cual ni lo aleatorio ni lo incierto ejerza sobre nosotros un poder desconfigurador, una devastación de nuestra comodidad burguesa, muy bien aderezada mediante sus explicaciones de todo, incluyendo las “últimas causas”? (Gómez, 2011: 138).

Si el cuerpo se rige por el “orden” de una técnica aprendida, en base a la reproducción de unas reglas sujetas a una concreta estandarización, la ejecución del arte de la danza, como forma representacional estética, se presta a un devenir reflexivo y emocional.

Este concepto filosófico, el de *máquina deseante*, “es también la secreta esquizofrenia del dispositivo coreográfico, que delega toda opción de sentido, y todo

bloqueo de sí, a la superproducción de sí mismo, al delirio de su coherencia” (Fratini, 2011: 261). Aun siendo contradictorio esa coherencia de la locura, la danza respeta un patrón coreográfico cuyos hilos maneja su creador. Los significantes reaparecerán siempre en su molde creativo.

“El artista es el señor de los objetos; integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forma parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes” (Deleuze y Guattari, 1985: 38).

El cuerpo sería un “objeto”, “ente” o “herramienta” que se abandona a un éxtasis delirante en su propia artísticidad –“delirios esquizofrénicos” para Fratini (2011: 261)– que surgen del motor interno o flujo intesional, que la danza produce en el sustrato corporal. Tomando la terminología de Deleuze, brotarían del flujo “deseante”, posible tan solo por el empujo del mecanismo del cuerpo, pues en sí misma “la propia obra de arte es máquina deseante” (Deleuze y Guattari, 1985: 38). Los múltiples estados que la biomecánica del *mover* danzado favorece, potencian el reflejo de esa apariencia interior.

En este sentido, está la corriente que emplaza al cuerpo, desde la no significación de su propio signo significante (Ortiz, 2014), pero se trata de un enfoque de lo corporal que parte de la no orientación o la no imposición de un discursar narrativo concreto. De este modo, se prioriza la capacidad del mecanismo del *mover* corporal para sugerir, en una memoria no autoimpuesta por el coreógrafo, y para hacer que el discurso articulado despierte de una necesidad externa tanto a la obra, como a los bailarines. Las narrativas de la danza contemporánea son las que despiertan esta posibilidad “multi-significante del cuerpo” (Ortiz, 2014: s.p.), donde los aires de independencia no impidan abstraerse de su propia reflexividad. La posmodernidad es parte de este proceso de emancipación vanguardista, en donde el movimiento pasa a ser “medio y lugar del conflicto dramático” (Ortiz, 2014: s.p.). La voluntad de *contar* no se resigna a la desaparición, porque en el movimiento parece la inquietud del discurso, en tanto que es posible para Porter (García, 2014) extender la incidencia de la mente más allá de la estructura cerebral, a través quizás del impulso neuronal que rige el sistema nervioso, como una “mente encarnada”, en donde el cuerpo se convierte en un lugar para la interpretación.

El cuerpo cognitivo no es una idea aislada, sino que reaparece en los discursos en los que se teoriza la danza a partir de una visión academicista donde las teorías filosóficas

toman cuerpo. La bailarina Julie Barnesley (Ponce, 2016) investiga desde un lenguaje coreográfico contemporáneo, las posibilidades de una “*psíquica* del movimiento” (p: 337), donde se presenta un cuerpo inteligente, capaz de significar desde la libertad del *mover*. Y donde el fenómeno se haya interrelacionado con otros lenguajes creativos expuestos en la “realización escénica” –tomando el concepto de Fischer-Lichte (Ponce, 2016)– en el que, desde la música a la pintura, aparece corporeizada: “empatía kinestésica” (p: 338), según la ciencia cognitiva.

Para Barnesley la relación entre la acción, la interpretación y el sentido de la narratividad del movimiento tiene como esencia examinar planos psíquicos para consolidar el valor perdido del gesto y su potencialidad significativa en el hombre de hoy, haciendo de ello una nueva danza con aroma de vida y cotidianidad (Ponce, 2016: 339).

Desde la fenomenología, iniciada por Edmund Husserl, se encuentra un campo menos circunscrito hacia el cuerpo, en cuanto a la atención a las acciones factibles (Levin, 2001). Esta atención a los hechos susceptibles de describirse es uno de los aspectos que hacen que el *mover* del cuerpo en la danza, tenga un mundo posible de manifestarse, ya que, la danza es en sí un arte tan sólo perceptible a través de la vista. Merleau-Ponty (1993) describe la fenomenología como “una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad” (p: 7). El hecho de concentrarse en el sujeto que experimenta la acción del existir, hace que la acción danzada de lo coreográfico se muestre a la observación analítica. ¿Ha sido el análisis de la representación de lo escénico ya un acontecimiento fenomenológico? En tanto que el investigador se aproxima a la obra desde un espacio equiparable al espectador, estaríamos ante una experiencia fenomenológica; aunque, en un estudio que busca los márgenes literarios del narrar de su dramaturgia, son otras las intersecciones que se superponen en una metodología analítica. Lo interpretativo aunaría información fenoménica, histórica, crítica, semiológica, y siguiendo los baremos de Levin (2001), un acercamiento ontológico, por la “invisibilidad del nóumeno” (p: 7), en donde se oculta aquello que no está en lo técnico del movimiento, sino en la expresión emocional, conceptual, racional o reflexiva.

Tras este impulso interno, que anida tras la ejecución articular y muscular de la danza, en el que se reúne la posible apariencia afectiva, se encuentra el *mover* corporal

según Sheets-Johnstone (2015: 40) como la revelación de la fuerza. Fuerza por ser potencia, energía o resistencia a un peso, pero sobre todo por su cualidad simbólica en el conjunto de líneas, dimensiones, tensiones, rangos o planos en las que se proyecta el movimiento. Es a través de la dinámica constante del movimiento, por la que las calidades de la fuerza motriz son perceptibles. La principal problemática de una tendencia descriptiva de lo corporal desde las calidades del movimiento es la complejidad de ilustrar lo dinámico en algo estático, como son las palabras.

Castillo (2009) considera que gracias a la fenomenología husserliana, se ha hecho una reivindicación hacia lo corporal, en la que se potencia lo sensorial como camino para la exploración del movimiento danzado, a través de aportar sentido a la propiocepción kinésica. La conciencia merleau-pontiana de la intención motriz, en su especificidad, parece desvanecerse en el abandono controlado que el intérprete hace de su cuerpo en la acción del bailar. Mickunas (Castillo, 2009) detalla como el “danzar depende de una devoción y atención al desarrollo corporal con la intención de poder olvidar el cuerpo a favor de la danza cuando uno baila” (p: 54). Su desaparición es parcial, tan solo un espejismo de la propia experiencia catártica del *mover* acompasado. La apreciación consciente de ese “estar-en-el-mundo” (Tamayo, 2016: 71) se diluye momentáneamente, para regresar en instantes no etiquetables.

Las premisas de Merleau-Ponty parten según Fratini (2011) de hacer equiparar la condición cognitiva del conocimiento, al movimiento danzado, como sistema mental en el que no hay una separación. El conflicto cartesiano se diluye (Pocostales, 2016), ante la percepción corpórea del pensamiento como “conciencia encarnada” (p: 33) a través de su interacción con el mundo. El origen de esta presentación de lo cognitivo en el cuerpo se origina en el filósofo con la liberación de las posibilidades pragmáticas de su esquema fisiológico (Fratini, 2011). Al ser su inclinación motriz una deriva que no es posible detener en tanto su apariencia orgánica, Ramos (2016) expone como la relación entre ese cuerpo de Merleau-Ponty respecto a lo que le rodea, hace del movimiento el eje de su existencia. El movimiento se puede reducir a la forma, figura dinámica esculpida en los cuerpos, pero tras el contorno delineado por la piel, se encuentra un vigor emocional, a la par que racional, que emerge en el pensar el cuerpo de la danza.

A través de la reducción fenoménica, se puede correr el riesgo de una ruptura con el psicologismo posible, tras la distinción de la pureza del propio fenómeno; pues se

impone la racionalidad, según Cerdà (2001) de manera algo excluyente por una posible anulación del *yo*. Adorno (2003) encuentra esta problemática, en cuanto a que, tras el fenómeno, en este caso del *mover*, se localizan las sensaciones reflexivas o emocionales de su percepción. En cambio, es posible percibir (Rozas y Pujol, 2015) el afecto como generador de formas, sobre las que, sin precisar exactamente qué sucede a nivel neurológico, se genera una metamorfosis propiciada por lo emocional. Baruch Spinoza (Zournazi y Massumi, 2002) trata el fenómeno que permite al cuerpo “afectar” o “ser afectado” por una carga emotiva, que responde más en el caso de la danza, a su capacidad de movimiento. El *afecto* es caprichoso, pues no responde a respuestas controlables por aquello que le hace moverse: “dependiendo de las circunstancias, sube o baja suavemente como la marea, o quizás rompe y se encresta como las olas, o a veces sencillamente toca fondo” (Zournazi y Massumi, 2002: 23). El cuerpo no puede separarse de aquello que altera los estados emocionales y que se alberga en forma de impulso interno.

Los estímulos que provoca la percepción de lo danzado activan los resortes emocionales, para Damasio (2009) llaves que abren las cerraduras a la experiencia vivida en el recuerdo. “El proceso puede reverberar y amplificarse, o bien consumirse y cerrarse” (Damasio, 2009: 60), pero no se reduce a una estructura cerebral, sino que se extiende por todo el cuerpo. En cambio, el sentimiento es una objetivación concreta, racional, de un cúmulo de emociones, intangibles, dispersas entre lo corporal, en su amplia extensión, presentes a través del estímulo visual de lo danzado, pero solo estandarizables a partir de la categoría estructural del sentimiento. Estos “traducen el estado de vida en curso en el lenguaje de la mente” (Damasio, 2009: 85), a través de una percepción corporal que incluye un *pensarse* en el cuerpo.

La performatividad danzada del cuerpo que se presenta ante la escena tiene la capacidad de ser una entidad recargada de presunciones, al mismo tiempo vaciada de sí o nutrida de un contenido no cuantificable. En el tiempo y el espacio en el que ocurre, se produce en términos de Contreras (2008: 4) una “copresencia” respecto a los cuerpos integrantes. En esta articulación es donde la “intercorporalidad” aparece como paradigma discursivo, procedente de la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty (Contreras, 2008), para hacer del discurso corporal una semántica somática, como una forma de reconocer el encuentro existente entre los cuerpos. El cuerpo del intérprete reconoce la vibración de aquellos que tiene en un espacio proxémico más reducido, en tanto que

comparten un estado presente. Una vez liberada la energía, no hay límites, por lo que, el espectador, es susceptible también de ser receptor. “Esto puede parecer esotérico, pero [...] hay evidencias neurocientíficas que confirman que la misma zona neuronal que se activa cuando observamos una determinada acción [...] es la que se activa cuando efectivamente la realizamos” (Contreras, 2008: 155).

Para expresar en la práctica esta cuestión del *afecto*, así como de la copresencia perceptible en los cuerpos de los bailarines, exponer la fluidez de la expresividad corporal emotiva como particularidad de la obra de Sasha Waltz. Su repertorio muestra “un sitio reservado para la abstracción puramente física” (Puig, 2008: 504) sobre las que componer los arquetipos humanos a través de acciones no estereotipadas. La coreógrafa orienta su repertorio a diferentes formas de tratar el discurso y la narrativa; incide además en el ritual y en el mito como experiencias de reactualización creativa. En general se aproxima a una investigación creativa en la que el cuerpo toma diferentes perspectivas. Es el caso de la trilogía (Watz, 2011): *Körper* (2000), *S* (2000) y *noBody* (2002) (Brozas, 2013), en las que se evidencia su compromiso también “con la arquitectura en la que ejecutan sus creaciones” (Ortiz, 2014). Su danza habita el espacio del cuerpo, que a su vez se presenta como estructurando el espacio escénico o volviéndose arquitectura como con la pieza *Dialogue 99* (1999) presentada en el Museo Hebreo de Berlín. Esta resulta precedente dentro de la serie antes mencionada, utilizada como espacio creativo, laboratorio, donde la piel porosa del bailarín se encuentra con la arcilla calcárea del muro que sostiene la estructura de la edificación. “Así, ésta se convierte en el marco de una imagen en movimiento, que se vacía y llena, que se acerca a percibir parcialidades y fragmentos en cuerpos y paredes” (Wortelkamp, 2008: 82).

En *Körper* Waltz refleja una imagen corporal que presenta la liberación de su estructura material humana; en *S* en cambio lo presenta sexualizado, mientras que en *noBody* la espiritualidad se erige en la ritualidad de su estar místico. Los elementos que se encuentran presentan un discurso emocional –en el caso de *Körper*– sobre el que interpelar al espectador con preguntas directas mediante texto hablado que se ensambla con la música de Hans Peter Kuhn y donde se reflexiona sobre la intervención de lo biológico en la cotidianeidad (Cervera, 2016). La piel se exhibe como órgano de protección o de excreción de sustancias químicas, pero también como capa sensorial: “la piel se coge para transportar los cuerpos, la piel se pliega y se despliega para guardar

objetos, la piel ensucia y transpira” (Palazón, 2018). En *S* se retrotrae al origen vital sin ocultar la sensualidad en ningún momento, para convertirse en *noBody* en metafísica, al reflexionar sobre la muerte (Perales, 2002).

Este paréntesis sobre la idea de cuerpo hecha danza a partir de la obra de Waltz, nos remite a la oportunidad del arte para reivindicar el cuerpo en sus diferentes estados, en el caso de la danza es mayor que en el resto de las disciplinas, por el hecho de que la corporalidad implícita de todo ser, se hace patente en el movimiento. El hecho de que el movimiento adopte una visión más holística (Barnsley, 2013), motiva igual a juzgar al cuerpo en una experiencia revalorizadora de sí, en la que este se posiciona en un privilegiado lugar. “El cuerpo en movimiento ya no solamente *representa* ideas, sino que *es la idea*” (Barnsley, 2013: 89). Es por lo que el concepto de “continuum” desarrollado por Marco de Marinis (2005) en el terreno teatral, centra la dimensión de aquello presentado, como estrategia estética controlada por el artista, y aquello representado, en donde se escapa la autoridad hacia su obra. Lo corporal empieza a sentirse símbolo o metáfora de una idea no tangible, vehiculada por la acción del *mover*. En toda representación se trasciende lo material, propio del cuerpo del intérprete, para viajar hacia otra dimensión en donde el *texto coreográfico* adquiere su abstracción idealizada.

4.2. Textos coreográficos en la danza

La atribución de una abstracción “textual” en el cuerpo que hace la danza, es una consecuencia de dos aspectos: la necesidad de utilizar el código lingüístico para expresar las reflexiones en materia de danza o el hecho de hacer de su expresión, el *mover* narrado del *contar* literario.

Al plantear el movimiento como la representación de un discurso literario, el *texto coreográfico* se identifica con la estructuración del “texto espectacular” al resultar una “partitura” (Rossel, 2015) que delimita los tratamientos viables dentro de la escena. Gabriel Bradstetter (1998) sitúa las maneras de su *contar* discursivo como una propuesta artística eficaz incluso frente a las palabras: “Ce qui se dit, c’est ce que la danse a d’ incomparable’ (Hofmannsthal), de miraculeux’, car elle sait exprimer de manière plus pénétrante et significative que le langage (...) ce qui est trop grand, trop général, trop proche pour être capturé par les mots” (Brandstetter, 1998: 8). La técnica y la

expresividad de la emoción son capturadas en una metamorfosis corporal dominada por el movimiento, principal medio comunicativo en el acontecer del lenguaje danzado.

En *Being a body in a cultural way: understanding the cultural in the embodiment of dance* (2004) de Sally Ness, se codifica al cuerpo como un objeto “textual” en el que es factible una interpretación de su registro en movimiento como algo que es posible “leer” (Tamayo, 2016). En esta línea, Cornago (González, 2014) concibe el lugar simbólico en el que se adhiere el texto de la danza como una red de informaciones, compuestas por acciones, por la entidad de los personajes y por la exposición de un lugar y tiempo en donde encuadrar el ejercicio teatral, sobre las que se formula una “escritura escénica” según Lorenzo Mango (Conteras, 2008): “la escritura de un cuerpo en acción que escapa de la tiranía del texto dramático” (p: 152). Hacer de la coreografía un acto de escritura, que espera ser leída por un espectador, está también presente en Sally Banes (1998) al recoger una frase de Agnes de Mille en la que se abstrae su presencia efímera en el espacio: la danza está escrita en el aire, “written on the air” (p: 8). La escritura es parte del esqueleto muscular sobre el que se compone la totalidad de la obra. El acto de lectura estriba en su aparición en la escena como discurso. También escritura, en tanto que la danza es susceptible de generar figuras en el espacio. En especial, Franko (2015) hace referencia a la danza geométrica del *ballet de cour*, por ser una escritura viviente.

Su visión de la “danza como texto” no puede dejar de mencionarse, aunque el contexto de análisis difiera bastante del marco analítico que se trabaja en la investigación. El enfoque de Mark Franko en cuanto a cómo la historiografía y la teoría de la danza han trabajado el concepto de sus posibles “textos”, se encuadra desde los primeros retazos del *ballet de cour*¹⁴³ —cuando todavía no se plantean los ballets como espectáculos con una organización dramática—, en donde ya se concede a la propia naturaleza del movimiento un *estar* legible. En tanto que es asumible su lectura, el mover del cuerpo que danza es otro texto, con su propia gramática. “The conviction that we might ‘read’ dance —that the reception of dance was usefully translated as a reading— was asserted at the early stages of Dance Studies” (Franko, 2015: XVIII). A pesar de que la reforma de Noverre todavía no había llegado a la escena palaciega del *ballet de cour*, Franko (2015)

¹⁴³ El *ballet de cour* supuso un motor ideológico de presión social. Las etapas del *ballet de cour* que Franko (2015) toma de Margaret M. McGowan, se delimitan cronológicamente: entre 1581-1610 aquellos centrados en temas alegóricos y políticos, entre 1610-1620 los melodramáticos y entre 1620-1636 los burlescos.

considera como ingredientes teatrales tanto al cuerpo –bailarines– como al texto –libreto–, espacios ambos de representación estética del ballet. Una de las características del *ballet de cour* (1573) es el cuidado en la disposición espacial de los bailarines, organizados en una sucesión de figuras geométricas. Esta distribución plástica de los cuerpos milimétricamente estructurados en el espacio refleja para Franko (2015), un interés por mostrar el acto de danzar como un proceso reflexivo. “The first traits of theatrical choreography show that dance aspired to be textual or discursive in this very palpable sense” (Franko, 2015:15). En tanto que discurso, la danza genera significados que se construyen según la analogía jerárquica que cada figura geométrica produce respecto a la conciencia sociohistórica.

El cuerpo pierde su individualidad para mostrar patrones coreográficos que se transforman en formas colectivas. “Viewing a group of dancers as a living alphabet, and dancing bodies as letters, the spectator would reassemble each sequence of letters as a world, and each sequence of words as a phrase” (Franko, 2015:16). La escritura parece así el concepto más natural para estudiar la lectura interpretativa de lo danzado, en el momento en el que el tejido textual se inmiscuye dentro de la estructura coreográfica. Sus parámetros no están regidos por la lingüística, sino por la pauta organizativa de la dramaturgia escénica; es a partir de sus cánones por los que el *texto coreográfico* emerge. Es por ello, que la utilización de préstamos de otras disciplinas es fructífero para la conceptualización de una poética de la danza, como es el uso del término “escritura coreográfica”, en la que no hay palabras que formen frases, no hay una sintaxis como tal que regule su jerarquía, tampoco una semántica que determine el significado de una rígida unidad lingüística; o el del concepto de “texto coreográfico”, en que se asignan secuencias demarcadas de enunciados para la expresión de un discurso discernible a través de la lectura.

En cuanto a las referencias de la cultura escrita no se toman según su significado riguroso, porque en cualquier transferencia hay una adaptación, una transformación. Laurence Louppe (1998: 90) recurre a la tradición francesa en la que, por terminología, es frecuente referirse a la acción de componer o crear, en cualquier vertiente artística con el concepto de *escritura*. Esta conexión permite acercar el proceso dancístico corporal a los entornos reservados de la psique, pues el pensamiento, la razón y las ideas son parte

del movimiento danzado. La danza es una actividad mental, que deriva en una encarnación cognitiva del *mover*.

En la composición, está implícita la constitución de “un plan arquitectónico y lógico” (Louppe, 2011: 191) sobre el que se rige cualquier expresión artística. Se refiere a la apariencia externa, similar a la que Gilles Deleuze afirma encontrar en Francis Bacon (Gómez, 2011) respecto a la intensidad no representacional. A una idea del cuerpo, en la que, en su *estar* “sin órganos”, se presentan dinámicos los ejes de acción, de límites ausentes, para que sea posible la interpretación. Al ser su acontecimiento similar a la “lógica patética”, sobre la que los *sentidos* estructurales de la creación compositiva se presentan en el acontecer mismo del *texto coreográfico*, el *mover* de la imagen escénica viaja entre lo que es en tanto cuerpo y aquello que lo “contamina” procedente de la representación. Para Louppe (2011) la danza, como escritura coreográfica “lleva a cabo una transacción extraña entre una patética’ corporal, y aquello que va a *semiotizar*, incluso a dejar rastro de sí mismo en la escritura” (p: 192). De forma que, en esta predisposición compositiva de lo “patético”, se introduce una noción teatral que espera asignar sobre lo danzado, los intersticios que se le escapan a la literatura. Por hacer que las cualidades motrices del cuerpo completen aquello que las palabras son “incapaces” de transmitir, ya que “las palabras resultan insuficientes para la formulación de lo espiritual” (Sánchez, 2006: 62). Por otra parte, el proceso semiótico es asumido dentro del hecho dancístico, mediante una *semiotización* de aquello que desencadena el movimiento: sean ideas, emociones o relatos completos. En los tres casos se deben traducir a otro lenguaje, el escénico, el de la danza. Ya se dedicará en otro epígrafe una disertación más extensa, sobre las condiciones de ese tipo de traducción *intersemiótica* o transducción.

La escritura es así una acción compositiva en la que se espera la consecución de un hacer contingente, en el que se prioriza una actitud performativa del sujeto. Mallarmé (Fisgativa, 2014) concibe el escribir como “una exigencia tormentosa, que a pesar de ser excesiva, no deja de imponérsele con el horror del silencio” (p: 2), convirtiendo el acto en una transformación reveladora de realidades. La palabra ve reducida su incidencia humana, al soportar el peso de la memoria en su heterogeneidad y pluralidad de *sentidos* asociados; es por ello por lo que “Mallarmé explicitly refers to dance as theatrical form of poetry par excellence” (Frankenbach, 2015: 142). Porque los mismos requisitos a los que apela en su lenguaje simbolista, los percibe en la danza de la bailarina, como una

mudez evanescente, pues su significar surge de la propia acción. Es escritura porque se entiende en este sentido a la danza como una metáfora de lo poético, además por ser según Heather Williams (Frankenbach, 2015) una manera de abarcar la expresión comunicativa de su relevancia artística.

Al inicio de la investigación, ya se advertía, que las reminiscencias griegas recogían en el propio término de “coreografía” una raíz etimológica dual, en donde la poesía y la danza no se ramificaban, fraccionadas. “Dance is bodily writing”; it retrieves the Greek derivation of the word choreography” (Jones, 2013: 15). Su *escribir* está cercado por las limitaciones de lo físico, pero está tan dilatado como su dramaturgia interartística lo permita.

La “puesta en acción” del cuerpo que utiliza el movimiento con una intención dancística, reúne elementos codiciados por el poeta. La inmediata “respuesta” gráfica a través del gesto, que la danza muestra, no se puede equiparar en dilatación temporal a aquella que precisan las palabras. “Mallarmé refers to an action not yet completed, one that more distinctly aligns itself with the notion of process, of passage, a gesturing towards, a becoming” (Jones, 2013: 15). El concepto de “escritura corporal” que Jones (2013: 103) atribuye a Mallarmé, es equivalente al que Arthur Symons utiliza, tomando como punto de partida las semejanzas entre la pintura y la danza: “pintura en movimiento”. Ambos poetas parten de una concepción simbólica del código corporal, en donde el cuerpo no canaliza el peso de los *sentidos* posibles, sino que está a expensas del resto de discursos artísticos implicados. El *signo*, como recuperación semasiológica del universo semiótico, pasa a ser el *texto coreográfico* en su conjunto, cuyos referentes heterogéneos permiten, según el ideal poético de Mallarmé, enriquecer el significado (Jones, 2013). Los signos se diversifican de este modo, en esta estructura, en la que no hay un único cuerpo, sino que lo musical, lo literario y lo pictórico se encarnan en el cúmulo de instantes que la danza presenta. Según el monóculo de este escritor simbolista, el bailarín sería quien compondría, como un pintor del espacio aéreo, una “escritura autobiográfica” (Jones, 2013: 16), en tanto que su cuerpo es el canal de transmisión. Pero, no es muy certero determinar como algo propio del existir individual de un sujeto, ese danzar del *texto*, porque tras el intérprete hay otra idiosincrasia personal —la del creador— así como las particularidades de la propia obra en sí. Su individualidad, la que hace que se conciba en su compilación artística, como un *texto coreográfico*, puede definir también

elementos ficcionales suficientes, como para apartarlo de algo biográfico. La estandarización de Mallarmé se justifica en que en su musa: Loïe Fuller, sí existía una equivalencia entre su ser coreógrafa y su ser bailarina, componiendo una danza en sí misma.

He sees [Stéphane Mallarmé] in the dancing body a phenomenon that may suggest verbal signification but, unlike the written word, which is produced by the body yet leaves it at the moment of the production of writing on the page, her physical presence at every instance in the dance is simultaneously the sign itself and its production, although one might argue that a dance leaves an invisible “trace” –an “after-effect”, that follows its gestural “markings”. Mallarmé’s dancer provides a vision of creative subjectivity in action in the present. (Jones, 2013: 16).

En el momento en que se consideran los estándares desarrollados por Roland Barthes en *La muerte del autor*, a partir de la posición de distanciamiento que hace simultáneo el nacimiento de autor respecto al texto, la escritura es una herramienta de producción de subjetividades, que implica una acción física. “La mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje” (Barthes, 1994: 69). La escritura emerge de un hecho gestual, dice Barthes (1994): “El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras” (p: 69). No solo por hacer de la acción de escribir una experiencia “mecánica” de lo físico, sino también porque el pensamiento es dinámico, fluctúa, cambia y se adapta, en la elaboración de las ideas, de forma análoga a cómo lo hace el *mover* del cuerpo danzado.

El coreógrafo, actúa según Fontaine (2005) como “escritor”, si se presta atención a la propia terminología de la palabra, que designa a aquel que compone danzas: “celui qui écrit la danse” (Fontaine, 2005: 73). Lo físico, está más que patente en su tarea, no hay duda de que el *mover* precisa de ese gesto anterior para hacerse danza, para erigir un *texto coreográfico* que evoque las intenciones del coreógrafo, las subjetividades de quienes en él participan, la apariencia arquetípica de los componentes de la narración, lo atmosférico fruto de las intensidades dramáticas, pero también de lo musical y de lo plástico, completando su estructura. ¿De qué modo es escritura, la aparición del cuerpo sobre la escena?

La composición se ocupa entonces del proceso de elaboración de aquello que implica el deseo del cuerpo a someterse a lo danzado. La escritura es el balance perceptivo que hace revelar lo coreográfico en la escena. Dice Louppe (2011) “la escritura es para nosotros lo que fundamenta el acto coreográfico, cualesquiera que sean su concepción y su definición” (p: 192). No hay en ella una distinción técnica que evite declararse escritura, tampoco en cuanto a la compleja construcción de todos sus elementos: iluminación, vestuario, maquillaje, escenografía o música, pues estos “son los agentes mismos de la revelación de la escritura” (Louppe, 2011: 192). Se expresa a través de su propia representación en el tiempo y en el espacio; no se limita a una disciplina o estética del *mover*, pues es el gesto mismo.

Esta transferencia terminológica, tan útil para el academicismo francés, según Louppe (2011) se debe al estatus que mantiene el concepto de “texto” en la cultura occidental.

La etimología de la palabra “texto”, relacionada con el tejido, da preferencia al concepto de trama, de imbricación estrecha y origen de lo que sigue siendo el modelo: el enunciado (Louppe, 2011: 191).

El texto como tejido es producto de la lingüística occidental, surgida a partir de la metáfora narrativa presente en dos referentes, indicados por Deyermond (1999): Penélope en la *Odisea* y La Virgen María en los *Evangelios*. Aunque, el símbolo alegórico procede de Quintiliano, en base al origen etimológico del propio término latino “texere”, símbolo figurado que se asume e identifica con el entrelazamiento de la urdimbre en un telar. Segre (Martínez, 2001) expone como esta analogía se utiliza para designar otros elementos del texto: “En relación a la metáfora inicial se usaron igualmente *trama* u *ordito* para la narración, *tela* para el razonamiento o la narración también, *hilo* como fundamento de la tela” (p: 16).

La metáfora del tejer, en donde el hilo entrelazado compone bordados de expresión significativa que dibuja *sentidos* en su hilar, está sujeto al tiempo como la narración, y a un espacio concreto. “Tejer implica abrir desde el centro, la onda en espiral cuya metáfora galáctica remenda el ciclo de los astros” (López, 1994: 96). La implicación del narrar toma de lo cósmico la trascendencia de su ser cíclico, como el drama, de cierta continuidad temporal. Es también una guía, como lo fue el hilo de Ariadna para Teseo, sobre la que erigir un camino confuso en apariencia. Una actividad “mecánica” que

implica un ritmo, no siempre de constancia regular. Simbólico, como también lo es el tejido del *texto coreográfico*, sobre el que la imagen del lenguaje apela al silencio de su metáfora, al encontrar en lo sugerido por el hilar la referencia a una palabra no dicha. El hilo, como fibra vegetal se mitifica: “la fibra natural es al órgano, lo que el tejido al cuerpo de los símbolos” (López, 1994: 99). Es comunicación, porque la apariencia del tejido en manos de la mujer se conecta, según Marta López (1994) con el cosmos: “una manera de emular la piel de esa identidad difusa que le constituye, de nombrar la imposibilidad de constreñir en el perímetro del cuerpo, ese sí misma por donde transita la memoria de los periodos lunares” (López, 1994: 101). Se hace memoria en cuanto a información ancestral, materia milenaria del individuo humano, asumible a través de la experiencia corporal. Tejer es también una acción. En tanto corporalidad, genera *algo* dispuesto para el deleite o la utilidad. En el narrar literario, se combina ambas, al ser el arte la expresión de una estética orientada hacia una recepción reflexiva. Mientras, el *texto coreográfico* tejería los estadios narrativos de la escena, en una apariencia imaginada de la urdimbre lingüística.

Las acciones que se tejen son las palabras, sea en su aspecto lógico como en su aspecto sonoro: se tejen las acciones físicas, las relaciones, los cambios de luz, los fragmentos musicales, las soluciones proxémicas, cada utilización de los trajes, acercamiento o alejamiento del espectador (Cardona, 2000: 87).

La cinestesia corporal de ese tejido es requisito indispensable en la creación coreográfica. “La percepción de un cuerpo en movimiento desencadena aperturas de imaginarios, evoluciones interiores específicas de cada persona” (Louppe, 2011: 16), a través de la apariencia metafórica del narrar textual. Por eso, es a través de la lectura por la que el dinamismo de un texto se “desbloquea”, precisa de una activación externa para reafirmar su existencia según los postulados de los teóricos Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser –representantes de la Estética de la Recepción– (Ponce, 2010). La activación de los resortes de significado integrados en la obra escénica se trata en el epígrafe posterior: *La percepción representada en el narrar*, a través de la atención al cuerpo, del espectador y de los intérpretes.

En *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution* (1998) Laurence Louppe enfrenta las formas que constituyen el *texto coreográfico* y el texto literario recogiendo los puntos en los que convergen ambas artes.

De este modo, se regula la presencia textual a partir de ciertas premisas, presentes en cualquier producto dancístico: (1) La distribución en patrones sintagmáticos, regidos por el ritmo –corporal y musical–, de las distintas partes de la coreografía. (2) Los cambios de dinámica y el fraseo corporal, quizá acorde o discordante al musical, dividen la estructura de las danzas. “Toutes les phrases prennent leur source et leur impulsion dans une respiration’, fût-elle effective ou transposée à travers un corps métaphorique : sens, rythme, découpage” (Louppe, 1998 : 92). Aunque la composición dramática está regida por parámetros alterados por la orientación de cada creador, éstos están sometidos a la intervención del sujeto en la propia danza –el bailarín y el espectador–, así como el vínculo que ambos comparten con el mundo que le rodea.

La columna vertebral de los cuerpos involucrados se convierte en el centro de ese “cuerpo-sujeto” definido como “liant organique d’un texte corporel” (Louppe, 1998: 95).

El cuerpo en este contexto actúa como nexo en la acción compositiva, aunque en este momento, no nos ocupemos de los aspectos de la dramaturgia. Franko (2015: 47) expone la visión de esos cuerpos como el “recipiente” de una voz –una voz teatral y una voz musical–. “The body is likened to the voice not as a vehicle of language but in the musical sense of a voice part constituted by musical intervals in relation to other voices” (Franko, 2015: 47). En cuyo *estar* en la escena se presenta como vehículo del contenido a transmitir, pero su estructura fisiológica no es constitución exclusiva del *texto coreográfico*. Un cuerpo que puede ser el “hueco” del *contar* de la danza, percibido por Louppe (1998: 99) como “cuerpo intersticial”, ajeno a cualquier contexto, dinámico en su *mover* constante: “sans territoire précis, une géographie du transitoire, une simple zone d’échange qui s’active, se consume, et se transforme sans cesse” (Louppe, 1998: 99).

Un “entre dos”, que aparece entre el texto y la danza, el cual surge fruto de la relación entre *cuerpos*. Es en el hueco entre el cuerpo del *texto coreográfico* y el del bailarín, donde el coreógrafo se convierte en la intersección de lo que se denominarán, según Louppe (2011) “las esferas personales”, en donde es posible *leer* las líneas tensionales, las inscripciones secretas, así como los matices de imaginario. Estos espacios son los que permiten conectar las distintas partes de la obra, hecha unidad aun siendo diversificación heterogénea de lenguajes.

Sobre la entidad del *texto coreográfico*, Maxine Sheets-Johnstone (2015) expone la unidad totalizadora entre la obra en sí, en abstracto, respecto a sus ejecutantes, los

intérpretes que la encarnan, resultando indivisible su entidad recíproca. El objeto estético parece no estar tan delimitado, como pueden ser las palabras de una novela adheridas a un soporte escrito como es el libro. Al ser el bailarín quien crea en esa suerte de espacio-tiempo artístico, la forma estética está en un presente que no cesa, igual que el hacer dinámico de la coreografía, el cual parece no *ser* al encontrar el instante pervertido por otro movimiento, que sucede al siguiente y que puede no regresar a ese primero en el tiempo que dura la representación. Sheets-Johnstone (2015) utiliza el término de *ekstatic* para calificar su relación espectacular como un “vuelo” al que intérprete y la coreografía se anexan.

El cuerpo es una estructura que no se reduce a ser materia que ocupa un lugar en el espacio, sino que la reflexividad de la consciencia corporal, lo convierte en objeto de conocimiento. En tanto herramienta comunicativa para la danza, su auto-reflexividad (Sheets-Johnstone, 2015) lo posiciona en una situación prioritaria dentro de la experiencia perceptiva del hecho artístico. Su pertenencia a una espacialidad y temporalidad concreta, permiten a las formas corporales sucederse en constante movimiento para retratar un *texto* que ha perdido su lingüística en la transferencia hacia otro lenguaje. “What appears before us is diasporatic, a perpetually moving form whose moments’ are all of a piece” (Sheets-Johnstone, 2015: 22). Este tiempo continuo determina una forma de percibir el cuerpo como una unidad indivisible compuesto por partes fragmentarias en su íntegra entidad.

El contar de una dramaturgia se hace posible, no solo por la secuenciación de escenas, cambios visuales, giros musicales, etc., sino por intervenir en la fluidez narrativa la presencia de un cuerpo cuya fluidez no se permite la pausa. La carencia de movimiento exterior no implica estatismo, pues en los silencios hay también danza. La dinámica no se ausenta del espacio teatral, pervive en la atmósfera incluso en el equilibrio de la bailarina en *attitude* o en la aflicción del bailarín que se arrodilla frente a una tumba. “Since movement is never complete at any one instant or point, never fully there, consciousness exists its body in movement as a form continuously projecting itself toward a spatial-temporal future, hence, as a *form-in-the-making*” (Sheets-Johnstone, 2015: 28). Esta proyección constante de la conciencia revierte en el tratamiento de la dramaturgia narrada, en la materialización a través de una abstracción simbolizada del *contar*. Cuando este narrar deja de ser el escaparate que atrapa al espectador en toda su extensión; cuando lo contado, por motivos diversos –desde una mala gestión dramática, hasta una

reducida relevancia del argumento, por la preponderancia del canon físico frente al emocional—, es incapaz de superar la propia esencia de la forma corporal de la danza, entonces, el cuerpo, se superpone al *texto coreográfico*. Tan solo se perciben formas, *fouettés* precisos, *extensiones* que se acercan a un espectáculo circense o *saltos* que pierden su sentido dentro de una estructura narrativa. No es una crítica a esa forma de comprender la danza, tampoco a la danza pura que encuentra el placer de lo que el movimiento es *en-sí* para el deleite del cuerpo; pero sí es necesaria una delimitación conceptual, para comprender de qué forma es posible la reflexión. Por ejemplo, una interpretación errónea del *sentido* de los 32 *fouettés* del Cisne Negro: la hipnosis del Príncipe puede llevar al espectador a hacer una separación entre lo que implica la secuencia coreográfica, respecto a su significado.

Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no pueda adivinar la intriga si no tengo programa en la mano, todo ballet cuyo plan yo no sienta, y que no me ofrezca una exposición, un nudo y un desenlace, no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza llevado a cabo más o menos bien y que no me afectará sino en forma mediocre, ya que estará desprovisto de todo carácter y despojado de toda expresión (Noverre, 2004: 78).

Las reflexiones de Noverre, recogidas en sus *Cartas*, pueden parecer en cierta medida un canon caduco para la danza actual, tan alejado del contexto en el que se escribieron, y lo más probable es que así sea. ¿Por qué recurrir entonces a una cita que no puede albergar el conocimiento creciente que la danza ha cosechado a lo largo del tiempo? Pues, porque está priorizando en su estética la estructura narrativa de las obras, a través de una coherencia dramática ligada a la exteriorización de una acción donde poder revelar el gesto expresivo. En esta configuración gestual, interviene en un alto porcentaje, la emoción como aspecto comunicativo, el cual se puede traducir, según Molina (2015) a “signos culturales” interpretables a través de una representación simbólica. “La emoción produce la movilización de la *psiquis*” (Molina, 2015: 114), en el momento en el que se hace *mover* la acción. Noverre puede que no hable de *texto coreográfico*, pero aspiraba a una unidad congruente entre los elementos que integran una pieza. El *ballet d’action* es el que tamiza los límites para el *mover* del cuerpo, eso es un hecho, igual que el dominio barroco conquista la cultura del siglo XVIII, propiciando un determinado *hacer* en el arte.

El *contar* literario puede arraigar entre las raíces del *texto coreográfico*, pero, en cualquier caso, no es la única forma de hacerse cuerpo en la escena.

En la construcción de los signos emocionales y cinéticos de su estructura, se parte de un *cuerpo pensante* sobre el que se refleja la conciencia estructurada del sentir del artista, como un “yo cuerpo” (Molina, 2015: 110) múltiple, aun cuando se trata con la expresión particular de un intérprete. El cuerpo que completa el espacio imaginado por el artista se sirve de la técnica para expresar toda la información que comprende la danza, en una estructura inmaterial que se concibe por su entidad expresiva de emocionalidades, mitificaciones o discursos reflexivos, como *texto*.

“La propuesta de entablar un diálogo entre la voz del cuerpo del bailarín y las palabras del texto literario y poético, cuestionan la relación entre grafías de distintas procedencias y sus lecturas, tanto en el espacio de la página como del escenario” (Aude, 2014: 60). En el propio término de *coreografía*, compuesto por los lexemas “coreo” y “grafía”, se dispone una relación conceptual entre el movimiento y la escritura de textos. Una relación similar a la que ocurre –ya especificada párrafos atrás– entre tejido y texto. Hecho cuerpo en el *mover* simbólico que la imagen de la danza requiere.

Un cuerpo que actúa en libertad y que integra, en sus códigos lingüísticos, la posibilidad de la mudez, la posibilidad de no decir nada, que es lo mismo que suscitar la multiplicidad de sentidos posibles en el abandono al silencio y a la inmovilidad (Galhós, 2009, p: 144).

La ausencia de reconocimiento de esta posibilidad cognitiva, que hace al cuerpo el tejido narrativo por el que componer un *texto coreográfico* que puede ser transmisor de un discurso mítico, de una poetización metafórica o de un *contar* de ideas vaciado, tan sólo sugeridas en la apariencia de los espectadores, limita para Jones (2013) los estudios. De ahí su extraña presencia en el pensar filosófico, y el olvido teórico al que ha estado relegada.

En los casos que el artista toma el contenido literario de un texto cualquiera, al margen de géneros, en la composición de este texto de la danza, puede recurrir a las imágenes que el “poeta” ha metaforizado –entendiendo el término como aquel que es diestro en el manejo del lenguaje lingüístico-literario–. Pero esas imágenes dinámicas, que construyen el *mover* corporal por las que se cimienta ese tipo de texto de la danza,

están nutridas, además, por otro tipo de contenido simbólico que lo “lírico” –como así lo denomina Nietzsche–, no puede alcanzar. Una intensidad de evocación sensorial, que no depende tanto del lenguaje, como de lo que es capaz de sugerir. Del mismo modo que el poeta no puede acceder al “espíritu de la música”, según Nietzsche (2016), el bailarín domina las emociones proyectando una estela que enriquecería el *contar* del texto. Dice Nietzsche:

Con el lenguaje, no se consigue en modo alguno de forma exhaustiva el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contracción primordial y al dolor primordial que se hallan en el corazón del Uno-primordial (Nietzsche, 2016: 73).

El dios artístico de Nietzsche, ese Uno-primordial, es parte de la experiencia coreográfica, en tanto que se completa también con las *otras* piezas del *texto*: la evocación sensorial de la música, pero también con la expresión motriz de un discurso, que puede aproximarse a lo literario, según la composición de su dramaturgia.

En definitiva, la conceptualización terminológica que permite entrever un *texto coreográfico* en el devenir dramático de la danza literaturiza su *contar*. El cuerpo encarna el tejido expresivo de la literatura, aunque, en su hacerse “carne”, se valga de otros signos para revelar su narrativa.

4.3. La percepción representada del narrar

La Estética de la Recepción es la corriente que se ocuparía de conceptualizar las reflexiones en torno a la relación interactiva existente en el medio artístico. También llamada *lectocentrismo* (Matamoro, 1995), surge como teoría literaria centrada en el lugar del lector que interpreta una obra, en su origen textual y en los mecanismos que permiten la articulación del dispositivo artístico, en el ideal de un agente externo, receptor. En cuya estructura se implican las vivencias procedentes del existir, la experiencia individual, así como el contexto en el que se percibe el objeto estético. El origen en el ámbito literario (Toro, 2008) se encuentra en Roman Ingarden y Jan Mukarovsky, siguiendo por la Escuela de Constanza representada por Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser o Wolf-Dieter Stempel. En Hernández-Santaolalla (2010), en cambio, se sitúa en Jauss el interés académico hacia el receptor de las obras, por ser quien en su conferencia:

La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria (1967), se refiere a ella con el nombre estandarizado.

Sin detenernos en la evolución disciplinar de esta metodología, es pertinente proveer al análisis del *contar* narrativo del cuerpo, una óptica externa, pues en parte, cualquier sujeto que se aproxima a una obra o a un fenómeno para su estudio, lo hace como espectador. También, porque uno de los fundamentos clave de la Estética de la Recepción (Hernández-Santaolalla, 2010) es su falta de estabilidad en la significación discursiva que del objeto estético se extrae. El envejecimiento de las obras, la transposición de intérpretes con idiosincrasias y habilidades diversas, y la fugacidad perecedera de las circunstancias en las que el arte se sitúa por el contexto social que habita; son cuestiones contempladas dentro de sus premisas. Es decir: “la negación de que los textos posean un significado objetivo y unívoco” (Hernández-Santaolalla, 2010: 203).

El público, como receptor, tiene una actitud dinámica ante la obra, haciendo que la experiencia de recepción de la danza sea una hermenéutica en la que se disciernen significados. Es un proceso de percepción en el que se buscan las bases empíricas que permitan asociarlo a los estudios estéticos, implica “una dinámica de integración y transmisión mental de información, que está en la raíz de la inserción del individuo en el mundo” (Jiménez, 1992: 125).

El espíritu del autor, quiéralo o no, está como acordado con la idea que, necesariamente, se hace de su lector; por ello, el cambio de la época, que es un cambio del lector, es comparable a un cambio en el texto mismo, un cambio siempre imprevisto e incalculable (Valéry en Matamoro, 1995: 84).

El espectador de danza, al igual que en el teatro, está también en esta situación, con el agravante de la mutabilidad de la obra por el cambio de intérpretes, de fisionomías, de idiosincrasia cultural. La obra se retuerce, muta y se adapta, según quién o quienes interpreten la obra.

Se han referido al estudio de la percepción: como una actividad pasiva del intelecto en el sentido que intervienen conceptos, ideas e imágenes almacenadas previamente en la mente: “recuerdos memorizados de antiguas sensaciones” (Jiménez, 1992: 125). En cambio, con el auge de la Teoría de la Gestalt, que permite una

categorización de los objetos percibidos en una red de relaciones, se pasa de una reproducción, a una elaboración en la que interviene una mente activa. En un circuito en donde el contexto se coloca en un lugar prioritario, por ser también creadora de sentidos, proveedora de enfoques y condicionante en su ideología. Por ello (Jiménez, 1992) el artista trabaja con un mecanismo expresivo que toma una expresión institucionalizada en un contexto cultural sobre el que erigir los *sentidos* que el espectador reformula. El distanciamiento de la conceptualización de dicho mecanismo es lo que permite generar el efecto de experiencia estética. Esto es así, siempre y cuando se considere el arte como un producto social, determinado por unas cargas externas al creador.

La experiencia estética, condicionaría también la percepción por aportarnos un camino a la “conciencia de nuestro ser cognoscitivo” (Capdevila, 2005: 202) sobre el que erigir una reflexión no siempre verbalizada de una pieza de danza. “Los umbrales de la experiencia estética, filtrados por una escucha sensorial y autónoma de la conciencia, posibilitan que el espectador se deje llevar por la seducción del gesto” (Polo, 2015: 10).

En cuanto al cómo proceder en el proceso, si a partir de la experiencia estética, de un cierto placer o incomodidad, de donde surgen a posteriori los *sentidos* que el espectador percibe, es una disyuntiva compleja de determinar; y que además sobrepasa los límites de la investigación¹⁴⁴. La recepción de la obra de arte es en sí misma una problemática extensa por involucrar los límites entre lo real, en donde la vida se exhibe, frente a la obra como objeto ficticio o artificial, donde prima una construcción estética de lo artístico.

Las intenciones comunicativas de la danza desde sus diferentes dramaturgias, narratividades y representaciones convierten al cuerpo en un elemento perceptivo, sobre el que un sujeto externo se conecta, permitiendo “al espectador, lecturas, sentidos que se construyan a sí mismos, y que sean tan disímiles y fluctuantes como las identidades de cada espectador” (Ortiz, 2014: s.p.). Las acciones tejidas en el *texto coreográfico* direccionan los significados que se pueden leer, desde lo reflexivo, para la construcción de un vector segmentado sobre la vibración transportada hacia el cuerpo de los

¹⁴⁴ Los juicios que pueden extrapolarse de una experiencia perceptiva pueden estudiarse desde la crítica kantiana, en torno a la construcción de las representaciones y sobre el reconocimiento razonado de la obra de arte (Capdevila, 2005). Kant, permite en su *Críticas* a través del desarrollo de la estética trascendental, la presentación de una objetivación vital de las intenciones presentes en la transposición de lo natural a otro tipo de experiencia. El arte, recogería esas reglas en la abstracción de lo estético (Pocostales, 2016).

espectadores. El *mover* de los intérpretes hace mover también *algo* en los otros cuerpos anónimos, que esperan en las butacas un cambio, sentir que hay otros cuerpos, los de los bailarines, que padecen, anhelan y se ilusionan de forma semejante al cotidiano existir del espectador.

El movimiento en la danza tiene como objeto establecer una red relacional en los *otros* para activar una “respuesta” que no tiene como principal objetivo exteriorizarse, sino materializar ese *mover* interno (Ponce, 2010). Esta reacción es calificada por Kandinsky (1912: 100) como “segunda vibración”, la cual sucede a una primera, presente en el proceso de generación de la obra. La que afecta a la recepción es más complicada de generar, porque su intensidad debe ser lo suficientemente vehemente y penetrante, como para que pueda ser percibida por los receptores. Kandinsky (1912) realiza una analogía entre las cuerdas de un instrumento y ese *algo* indeterminado, localizado quizás en el alma y que se mueve en la interioridad de los cuerpos que perciben una pieza artística.

La obra que se percibe se manifiesta a través de un narrar emocional, dramático, expresivo; puede ser que en ella se establezcan las estructuras dramáticas de un discurso, o que lo presentado obedezca a un fin más estético, no como bello, sino en el mostrar el *mover* sin una pretensión concreta que aspira a fantasear al receptor, para hacerlo reelaborar algo “incompleto”. En todos los casos, “las cuerdas del alma” de Kandinsky (1912) vibran con todo tipo de armonías, ritmos y tonalidades a velocidades diversas, con dinámicas que dibujan los matices del *contar*. “Aquellas cuerdas del alma que vibran con más frecuencia, sonarán casi siempre también cuando se toquen cuerdas distintas. Y a veces tan fuertemente que superarán el sonido original” (Kandinsky, 1912: 100), haciendo más “ruido” interno de lo que los cuerpos de la escena pueden llegar a apreciar, desde su propio templo.

4.3.1. *Cuerpo: canal de la percepción*

Los cuerpos involucrados en el acto perceptivo del ámbito escénico se introducen en una estructura delimitada y organizada, sobre la que se ejerce lo discursivo, más allá incluso de lo que la propia pieza coreográfica transporta; o más bien, a través de su canal

prioritario de entidad estética, por el que es posible conformar el camino para que el entrecruzamiento de identidades sea testigo de la acción danzada.

Este momento, condenado a un instante que parece al ser paladeado, confluye en un tiempo y en un espacio concreto (Lutereau, 2010; Ortiz, 2014; Rocha, 2016). A través del compendio estructural de ambas dimensiones, es por lo que se manifiesta “el mundo representado por el objeto estético” (Lutereau, 2010: 88). Es en esta, donde se produce la percepción de la acción coreográfica, el desarrollo de la significación expresiva y la encarnación de las tensiones estéticas; fundamentos para la comunicación de la expresión artística en cuestión. Como si se tratase de un acto de encarnación, se le permite al espectador trascender con la percepción activa de la obra y constituirse, en un *mismo cuerpo metaforizado*, a través de la acción emotiva y racional de la pieza. Según Barcia (2004) “pues para ello ha sido creada: para *expresarme su interior en mi interior a través de su exterior*” (p: 256).

El cuerpo, en tanto instrumento del lenguaje de la danza, es generador de una consciencia expresiva fundada en la emoción y en el conocimiento perceptivo. Esta forma de entender lo corporal, ha sido respaldada desde el pensamiento filosófico de Henri Bergson, quien considera al cuerpo (Morales, 2013) como “un centro de acción” (p: 90) o por el fenomenólogo Merleau-Ponty, como un saber “en sí mismo” (p: 90). El cuerpo tiene una capacidad significativa, fuera de las fronteras de la actividad expresiva de la danza, perceptivas también por la dimensión del sujeto. Pero, la información que genera el movimiento, a través de una corporalidad exhibida como núcleo culminante de sí, sin dejar que el instinto domine la acción biomecánica, forma otro complejo significativo. Lo que aporta un enfoque de este tipo, es la posibilidad de que los discursos respaldados en una estructura formal codificada, como lo es una pieza artística, sean “alumbrados” por una luz que se ocupa del ser. En el cuerpo de los bailarines, también aparecen “seres”, cuya dinámica está velada con el “yo” múltiple del artista, que vincula a sus vivencias esquemas de un “personaje” ficticio y de la identidad del coreógrafo. Lo que podemos percibir de ese cuerpo, es una imagen más compleja, que aquella que pertenece a la cotidianidad, a la presencia real de lo natural.

“Percibir es ya una manera de pensar” (Morales, 2013: 101). El acto de recepción crítica de la pieza de danza es un acto de percepción, del mismo modo que en el espacio del espectador, el cuerpo del bailarín interfiere en la conciencia múltiple de los presentes.

Los sentidos que se extraen del acto de percepción, de lectura y, por consiguiente, de interpretación, están implícitos en el desarrollo expresivo del ejercicio de coreografiar una obra narrativa. Dufrenne (Lutereau, 2010), desde una perspectiva estética, a pesar de concebir el arte como una disposición significativa, no permite que se apliquen los principios de la lingüística semiológica de Saussure con totalitarismo. El enfoque estructuralista no sería válido para el arte, porque las relaciones no son categóricas entre palabra y concepto, el objeto artístico “es lo que representa” (Dufrenne en Lutereau, 2010: 109). Esto es muy claro de observar en una obra pictórica, en la que la visión completa se presenta a la vista, sin fragmentar; mientras que, en aquellas en las que la dimensión temporal condiciona su existencia, la pieza se presenta en un espacio dilatado, que no es posible de percibir en un único momento presente. La coreografía se construye constante en la escena. Al dejar que el movimiento vaya sucediéndose en un acontecer que no admite la pausa, tampoco el retroceso, el espectador está sujeto a una experiencia transitoria, por ser un ballet algo perecedero.

La generación perceptiva de un hecho artístico se produce en un presente que “interpela” al espectador, bajo la conceptualización receptiva de Jauss (Toro, 2008), que percibe la “obra-cosa”, en la terminología de Mukarovsky (1975) en una estructura espacio temporal modificable. El “horizonte de expectativa” de Jauss –sucesor del “horizonte de preguntas” de Gadamer (Hernández-Santaolalla, 2010)–, sobre el que erige una pieza, previa exposición en una sala teatral, es similar al “lector implícito” de Sinisterra (Garnelo, 2005) sobre el que se pretende instituir una creación. Esta amplitud de posibilidades imprevistas en un principio es lo que enriquecen la propia obra, además de ser concluyentes para que un coreógrafo, por ejemplo, se interese en revisar una obra preexistente, a través de un *versionado* que no cambie su lenguaje, o de una *transfiguración* en la que se transducen los discursos a otra semiótica.

En la percepción de lo corporal, la conciencia cinestésica del bailarín adquiere, desde el punto de vista del espectador una adscripción particularmente compleja, puesto que se pierden sensaciones intrínsecas no perceptibles para la vista. Carole Hamby (1984) hace evidente que, en ciertos sectores de la crítica, no se entiende el hecho de poner en consideración esta parcela, tan propia de la intimidad, aunque tan responsable del autogobierno del movimiento. Para el espectador aficionado puede no ser relevante ser conocedor de las experiencias y los procedimientos corporales que dan forma, color y

tacto a la danza, pero no para el académico o el profesional. “The suggestion here is that knowing-in-the-bones knowing is what facilitates kinaesthetic empathy’ which, as this argument goes, is necessary for understanding and appreciating dance” (Hamby, 1984: 39). Esa empatía corporal que trasciende al propio bailarín, porque lo habitual en un espectáculo de danza es que integre también un discurso musical, así como uno plástico, no obedece a unas normas fijas. Tampoco depende de los intereses del coreógrafo, porque, en este sentido es indiferente que se quiera o no tratar con un “texto narrativo” en su danza, o sea una aspiración idealizada de la danza pura, con una concepción abstracta de su sino.

In dance as art [...] movements of the body, designs in space, and rhythmic sequences demands a response beyond the casual seeing or literal understanding. The sensitive viewer will enter the kinaesthetic with the performers and will empathize and feel these images (Hamby, 1984: 40).

Por otro lado, ante las diferentes interpretaciones que un mismo espectador puede tener de una obra, se considera operativo, introducir el concepto de *poliacroasis* – componente de la Retórica cultural (Albaladejo, 2009b)–, como parte del momento receptivo de la danza, dirigida a tantos “lectores” como butacas existan.

La Retórica cultural se ocupa, fundamentada en la interdiscursividad, de la constitución cultural de los discursos, de su producción en conexión con la configuración cultural de la sociedad y de su recepción y efectos desde una perspectiva hermenéutica centrada en la influencia perlocutiva en los receptores (Albaladejo, 2009b: 16).

El papel del fenómeno retórico incide en las diferentes apreciaciones del hecho comunicativo literario según el bagaje cultural, sociopolítico, psicológico o estético de los receptores; pero también es un aspecto extensible al resto de manifestaciones artísticas, porque la condición de su existencia es un “discurso” que “escuchar” en intención comunicativa. ¿Por qué es significativo contemplar esas otras formas bailadas de una coreografía cuya dramaturgia es narrativa? En el ballet, la dimensión externa, perceptible por los espectadores, adquiere una heterogeneidad mayor, porque su lenguaje sólo es equivalente en las palabras que cada uno de los receptores le adjudica. Al seguir un patrón estructural concreto, las posibilidades son más limitadas que en una obra abstracta, pero la irradiación de una supuesta exposición energética emotiva no es

excluyente. El ballet no deja de ser una práctica cultural y artística dirigida a un espectador, figura imprescindible para culminar el espectáculo escénico. Amagatsu (Brozas-Polo y Vicente-Pedraz, 2016) compara el propio espacio teatral como un cuerpo orgánico, en el que se entrecruza una acción comunicativa, con la experiencia estética del arte y con la memoria subjetiva de un complejo sujeto múltiple: “con la sola llegada del espectador, el teatro se convierte en *un espacio que respira*” (p: 72).

Además, el propio intérprete de la obra –no coreógrafo–, hace de la exposición pragmática también otra lectura del *texto coreográfico* presentado. No por profanar el sentido original de la pieza, sino precisamente por interpretarla. Entre espectador e intérprete existe un vínculo similar al que Albaladejo (1994) define en el hecho comunicativo del discurso retórico: el bailarín es un “orador” del cuerpo que danza con sus extremidades un “texto” hacia unos *otros*, pero, en la danza, las palabras brotan de otra figura, la del coreógrafo.

Como en cualquier producto cultural u objeto artístico que es susceptible de estudiarse, el autor no puede limitarse a una figura aislada y olvidada en relación con el fruto creativo de sus entrañas. Es su gramática la que se obtiene en la expresión concreta de la obra, una vez hecha lenguaje escénico, aun resultando su expresión la jerarquización de un lenguaje universalizado. El artista pretende con su creación generar sentidos observables para el juicio o la crítica de una realidad en la que más que persuadir –objeto del discurso retórico –, se aproxima más a la convicción. Una influencia ejercida según Albaladejo (1996) en el ámbito literario y por la que el receptor interactúa con la obra “de tal modo que éste, por la acción que sobre él se ejerce con el arte de lenguaje, llega a verse envuelto en una esfera de convicción relativa al valor estético de la obra” (p: 228).

La acción pragmática de la ejecución del ballet tiene lugar en un entorno semiótico múltiple, por ser el soporte de la danza un cuerpo de identidad subjetiva. Salvo incidencias ajenas a los bailarines, en esta danza no hay opción a modificar lo contado a través del movimiento, la preparación es tan milimétrica que no siempre se admite la improvisación. Ni siquiera cuando la reacción del público es tan adversa como con el estreno de *La Consagración de la Primavera* el 29 de mayo de 1913, los bailarines cesan su cometido. Los parámetros retóricos, aunque se aproximen, no pueden transcribirse al estudio del texto danzado, porque tampoco se precisa poseer una competencia particular para la recepción de la pieza. En cambio, la comprensión de la lengua específica de uno que sí

se rige por la lingüística de cada idioma, es indefectible, así lo expone Albaladejo (1994): “El destinatario del discurso retórico ha de poseer la competencia lingüística correspondiente a la lengua en la que está codificado el discurso que recibe” (p: 10). El lenguaje que ocupa no precisa del conocimiento corporal de su gramática, pero sí entender los códigos del espectáculo teatral, diferenciar señales elementales de su puesta escénica y discernir la estructura dramática que proponen. Esto es equivalente a la “conciencia retórica” (Albaladejo, 1994: 11), que puede ser entendida como *conciencia teatral* o más riguroso, *conciencia coreográfica*. ¿Sucede como expone Albaladejo (1994) en el plano de la Retórica, que el éxtasis de la experiencia coreográfica tan sólo es posible con un dominio de los significantes que maneja el cuerpo? ¿Tan solo quien es o ha sido bailarín puede culminar el objetivo de toda obra escénica? Y si es así ¿no sería un tanto elitista el pensar que solo a aquel experto en materia coreográfica se le permite un “producto esférico perfecto”? Sin entrar en enjuiciar cuáles son las premisas más adecuadas en el entorno coreográfico teatral, el bailarín es como el orador que “influye en el oyente con el *movere*, con el que produce en éste el *pathos*, la activación de sus *affectus* por medio de una conmoción emocional” (Albaladejo, 1994: 11). Este nublazón del juicio, aunque sea momentáneo, para generar a posteriori la “anagnórisis” moral o ideológica tratada, es uno de los mayores placeres de quien es espectador de danza. La persuasión es una parte desarrollada en la Poética clásica (Albaladejo y García, 1983) siguiendo la dimensión aristotélica y horaciana, todavía vigente; aunque tenga en la Retórica una delimitación perlocutiva de la propia práctica oratoria.

La actividad receptiva de una obra, por un sujeto externo al contexto de producción de la pieza involucra un proceso, que ha estudiado la Estética de la Recepción como parte de los mecanismos interrelacionados que se producen entre el creador, el receptor y la obra, en todas las combinaciones posibles (Eco, 1992). Los textos “esconden” en su semántica una serie de mundos posibles que refleja de forma más o menos transparente las intenciones del autor, aquello que se expresa patente y la información latente que puede oscilar según la situación geográfica, el momento cultural o la estética de quien interpreta. La univocidad y la infinitud de posibilidades interpretativas, es libre, según Eco (1992) de operar en un marco hermenéutico sobre los sentidos posibles de un texto. El “mundo posible” como concepto dentro de la teoría de la narratividad, se puede percibir como un objeto artificioso que recoge un determinado

acervo cultural y artístico, que ofrece una parcela de “lo real” sesgada y ornamentada de adornos estéticos trasladables a otros lenguajes.

En esta exposición del material perceptivo sobre el que se disipan los espacios entre los “cuerpos” involucrados en el hecho artístico de la escena, es posible encontrar percepciones dispares. ¿Se fracasa artísticamente cuando no hay una concordancia entre las intenciones primeras y aquello recibido desde la butaca? En el arte que altera el ánimo, propicia la turbación de los sentidos o desposee al sujeto de su propio *estar* acomodado, se llega a la conquista de sí. El discurso puede fragmentarse, pero si la dramaturgia se construye con idoneidad en el engranaje espectacular de la danza, la incomprensión momentánea puede dar paso a una anagnórisis identitaria preeminente respecto a los hechos de un argumento.

La ambigüedad de la comprensión referencial del discurso tan solo es una brecha posible, no obstáculo, pues en el vibrar imperioso de su cuerpo, la alteración del reposo es ya un triunfo para la acción espectacular.

4.3.2. *Identidades entrecruzadas*

La danza, al trascender el cuerpo, crea una ilusión imaginada en cuya carga simbólica se presentan aspectos no siempre controlables, sujetos al devenir de la subjetividad del tejido artístico. Polo (2015) extrapola la idea de la ilusión propuesta por Susan Sontag, a partir de la teorización filosófica de Susanne Langer, para precisar cómo en la percepción de lo corporal está impreso, en su propia estructura, una cantidad ingente de información ajena incluso a la obra. La danza, en esta ilusión, es para Sontag (1987) una transfiguración corporal: “Dance enacts being both completely in the body and transcending the body. It is, or seems to be, finally, a higher order of attention, where physical and mental attention become the same” (s.p.). Desde esta perspectiva, según Langer (Polo, 2015) la fuerza que opera en la danza es la percepción “imaginada” de una ilusión que se advierte desde la interioridad del sujeto. El gesto es el vehículo de ese delirio incontrolable propio de las sensaciones simbólicas presentes en la danza.

En el ensayo *Dancer and the dance* Susan Sontag (1987) hace del bailarín, por ser el cuerpo que canaliza la obra y por gestionar su *texto coreográfico*, la propia danza: “but dance is the dancer”. El bailarín la encarna, pues sin su cuerpo no podría existir, pero tras

la personificación del arte mismo permanece su presencia como sujeto. “El intérprete, el bailarín, es quien presta su cuerpo para narrar lo inenarrable haciéndolo de manera precisa, idiosincrásica y pletórica” (Polo, 2015: 18). El cuerpo no desaparece, puede que su identidad se oculte, o aparezca parcial en su *mover*, pero sigue formando parte de su estructura. ¿En qué medida la identidad subjetiva del intérprete afecta a los significados narrados en la coreografía? La valoración de las cargas sociológicas, psicológicas e históricas, son parte de esos retazos presentes en el cuerpo, pero no hay forma cuantificable de graduar la cantidad de contenido que se filtra en el *texto coreográfico*. Aunque la ausencia de un argumento propicie una mayor somatización del propio *estar* del intérprete en el mundo, la energía vibrante, que Kandinsky promulgaba, es autoría también del bailarín que se ocupa de encarnar a un arquetipo concreto.

“La personalidad de cada uno de los bailarines incorpora un perfume diferente a sus movimientos, a su capacidad gestual, a su manera de expresar un sentimiento, de describir un habitar o de ocupar un espacio” (Polo, 2015: 20). ¿Es la identidad el perfume de su exclusivo *mover* en la danza?

El concepto de identidad es un principio presente en la teorización sociológica o antropológica, así como en los Estudios Culturales. En las artes escénicas, se encuentran textos como *Choreographing Difference: The body and identity in contemporary dance* (1997) de Ann Cooper Allbright, *The work of dance: Labor, movement and identity in the 1930s* (2002) de Mark Franko, *Cuerpos sobre blanco* (2003) editado por José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar, *La igualdad como compromiso* (2007) editado por M^a Ester Martínez Quinteiro, *Coreografiar la historia europea, cuerpo, política, identidad y género en danza* (2011) de Beatriz Martínez del Fresno.

Las problemáticas de los estudios de identidad lidian con asociaciones complejas entre las dialécticas que polemizan sobre el *ser* del individuo social en contextos concretos. La existencia de un sujeto que encamina su existencia hacia un lugar determinado por la propia deriva del *vivir* es un *estar* fluctuante, cuya presencia se percibe taxativa según la región geográfica o el contexto historiográfico, entre otros factores.

El cuerpo, en tanto organismo afectado por el envejecimiento incluso en la época de la caída de los dientes de leche, cuando todavía se entiende el transcurso temporal como crecimiento, no como un menguar vital, es donde se revela la identidad. Sin llegar a ser diáfano su *manifestar-se*, en la danza la declaración de la subjetividad identitaria del

cuerpo es parte del discurso de la pieza. El bailarín, además, es en exceso consciente de los cambios que su cuerpo experimenta a lo largo de su carrera profesional, pues cualquier alteración fisiológica se exhibe en la estructura musculoesquelética, así como en la memoria emocional. ¿Son los cuerpos de los intérpretes recipientes de identidad? ¿Es desde su lugar corporeizado desde donde el bailarín refleja subjetividades ajenas a partir de una experiencia conjunta con el tejido artístico?

A partir de la interacción de la experiencia del ser humano en el mundo, las acciones culturales, sociales, personales o de cualquier otra índole, permiten *automaterializar* la identidad. Esta disposición social ha sido tratada por Pierre Bourdieu como con el calificativo de *habitus*, en el que también está implícito el sistema estético, resulta esta la estructura interna sobre la que se construye el bagaje socio cultural del ser humano. “En palabras de Bourdieu, se trata de un sistema de esquemas interiorizados que permitirían engendrar todos los pensamientos, percepciones y acciones características de una cultura” (Muntanyola y Belli, 2016: 134). De este modo, “las identidades se construyen a partir de referentes simbólicos que se asumen como patrones de comportamiento y se aceptan como modelos de vida” (Bartolomé, 2003: 214). La presencia encarnada de la escena que ocupan los bailarines es parte de esa acción del ser en el universo, de su simbolizar y hacer metáfora de sí. Las complicaciones que una visión de este tipo ejerce en los estudios, se debe (Broncano, 2013) al tratamiento poliédrico que puede adquirir el término en su digresión conceptual: subjetividad, agencia, experiencia o juego de autoridades; así como por la dimensión dual de la construcción identitaria.

Por una parte, aquello que tiene que ver con los procesos propios del individuo, según Bartolomé (2003): los llamados “sin fondo humano”, como parcelas en las que el sujeto soporta un proceso de fractura, perenne y en constante cicatrización, a causa de las experiencias que asume en la configuración de sí. Una práctica de la experiencia *autocreativa*, subordinada a la subjetividad personal, no aislada, sujeta al cambio: “cambio en los cuerpos, cambio en el carácter y en las reacciones y cambio, a veces, en los grandes compromisos de la vida” (Broncano, 2011: 166). También subordinada al dominio exterior interrelacionado. Al vincularse con algo no-visible en tanto que su *estar* pertenece a una intimidad *autoconstruida*, las posibilidades de “dominio” se acrecientan en aquel que experimenta con los límites físicos de su cuerpo.

El bailarín filtra en su cuerpo una cantidad ingente de información, procedente de *otros* también cuerpos, también mentes, y, por lo tanto, entes de subjetividad, para transformar la visión del espectador. En un lugar, calificado por Louppe (2011) como “cinesfera”, en donde no hay una trayectoria bidireccional, pero sí comunicación a expensas de que el espectador se muestre receptivo. Es decir, tiene que haber, por un lado, una cierta imposición a sumergirse en la ilusión teatral creada a través de la obra y, además, existir un procesamiento de la información. En definitiva, generar un relato de subjetividades, sobre las que abrirse a cualquier orientación, ya que “la danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros” (Le Bretón, 2010: 106).

En Ortiz (2014) se involucran las identidades en esa comunión temporal y espacial de lo danzado, en la que los cuerpos participan en una labor jerárquica, de su propio estar, dedicando únicamente al paradigma coreográfico contemporáneo el privilegio de una lectura sensitiva de lo corporal. “Si llamo ‘cuerpo’ a los involucrados, es porque las percepciones del cuerpo no son exclusivas de la actividad racional” (Ortiz, 2014: s.p.) Pero ¿por qué reducir a la forma técnica de la danza contemporánea esta percepción múltiple de lo sensomotriz? En la lectura racional del *texto coreográfico*, está implícita una conexión que supera lo reflexivo para hacer de la sensación el principal motor por el que se percibe su discurso. La etiqueta reduce la intervención sobre los intercambios en materia perceptiva, dentro de lo corporal. ¿El ballet *Woolf Works*, por utilizar puntas, no entraría dentro de una interacción sensible que permita reconfigurar identidades corporales? El cuerpo, sin distinción de estilos o técnicas, es un lenguaje, un espacio en el que *ser* en relación con *otros*. Aunque su diálogo carezca de la voz hablada, de una materialización lingüística de su mensaje, el bailarín puede auto-percibir su propio movimiento –por la movilización sensomotriz de su *mover*–, así como hacer de la experiencia del espectador un acto de consciencia estético-expresiva.

El arte, en todas sus formas, interpela a la sociedad, busca un cambio, no nace para agradar al *otro*, sino para vivir en la incomodidad, para hacer que el cuerpo se remueva en la butaca. El espectador “ya no puede ser únicamente el receptor incólume y silente, que se pierde en la oscuridad de la butaca” (Ortiz, 2014: s.p.). Si hay una dramaturgia narrativa, que relata un argumento mítico, por ejemplo, las interpretaciones estarán condicionadas por el discurso que se transfiera desde el coreógrafo a través de la

voz de los intérpretes. A la abstracción o a la exposición corporal del movimiento vacío de argumento, se halla también una experiencia sensible que depende de su dinámica, de su impulso energético, de su organización de los tiempos y de la conquista espacial; todo ello interfiere en la percepción del espectador. La propia configuración de la obra delimita, determina e incluso restringe el devenir del cuerpo, ya no pasivo de quien observa. Claro que la lectura de los significados narrativos no va a variar en demasía en este proceso, pero sí las reflexiones que con él se deduzcan. Igual, la danza que no representa una dramaturgia del *contar* en su sentido clásico y tradicional también tiene entre su estructura una intención significativa, aunque sea de la propia contemplación del *mover*.

Estas pertenecen a un espacio que en la terminología de Ingarden (Toro, 2008) se conoce como “lugares de indeterminación”, ante la falta de concreción que de ellos se puede extraer. De apariencia ausentes, pero latente resultan en el proceso de exhibición de la obra, también la escénica: es “lo no dicho pero sugerido por el texto” (Toro, 155). Espacios abiertos a la inmensidad corporal del *mover* de la acción danzada, pues no hay palabras que cerquen la interferencia sensomotriz que activa la imaginación y la intervención de los afectos. Están compuestos por la objetivación, en la que se extraen los elementos más “tangibles” que constituyen el *texto coreográfico*, en donde podemos percibir en su caso, personajes, arquetipos, acciones o lugares; la actualización, se refiere a la experiencia subjetiva de la propia percepción de lo objetivado, en su plasticidad escénica; y la concretización, abarca los dos anteriores, e implicaría la cuestión escénica en la que la obra se materializa y se genera *sentido*. Este último aspecto, es lo cambiante, lo que fluctúa según el momento histórico social en el que la obra se construye. Es lo que, en un proceso de revisión, versionado o transfiguración, toma forma heterogénea, según la lectura de cada creador.

Esta actitud inacabada de la obra artística, completada con la experiencia de la percepción, abre la posibilidad a que se permita entender el proceso como una “autoría mancomunada” en términos de Ortiz (2014), sobre la que el acto de interpretación es la traducción de un lenguaje. Análoga al tipo de traducción intersemiótica que propondrá en la investigación, pero reducida en gran medida porque el interés de quien desgrana una obra literaria para convertirla en danza no es el mismo de aquellos que disfrutan de sí.

Al vivenciar la escena, como espectador, estamos también traduciendo en nuestro acervo, en nuestra experiencia y en nuestra piel, para construir una narrativa propia, un discurso propio, una experiencia propia desde aquella que propone el cuerpo que danza, el que actúa, el que “*performa*” (Ortiz, 2010: s.p.).

“El cuerpo que danza, al ser observado por otro cuerpo –y reconocerse observado– también tiene la posibilidad de re-crearse, de ampliar el sentido de identidad” (Ortiz, 2014: s. p.). La liberación de los códigos corporales, se sitúan en el advenimiento de la danza contemporánea (Friz en Le Breton, 2010), pero su proceso de autonomía respecto a los códigos sociales preestablecidos en lo corporal, al depender también de un cambio de la mentalidad de la humanidad, están en el resto de las gramáticas coreográficas coetáneas. Sin distinciones de estilos, técnicas o disciplinas, la metáfora de “sudar la camiseta” utilizada por Aimar Pérez (2015) en sus reflexiones, permite priorizar la recepción corporeizada en el espectador. El esfuerzo de hacer *mover* un cuerpo como perspectiva, no en cuanto a la actividad física, sino emocional, facilita la interacción subjetiva de aquellos que intervienen en el proceso comunicativo que supone la danza.

El bailarín es para Aimar Pérez (2015: 219) representante de una “*communitas*” que emerge con el movimiento de su cuerpo, es por tanto un sujeto afectado porque “sufre la acción de otro cuerpo que le toca, le atraviesa, le interrumpe en su devenir, y esa afección es el motor de su danza, su potencia de actuar, de bailar” (Pérez, 2015: 220). El del coreógrafo que sesga, parcela y construye espacios sobre los que transitar, a través del vacío discursivo de la inmensidad de la idea, o por el *texto coreográfico* de un actante concreto. Mostrarse en la escena, es un desnudarse emocional, aun cuando aquello que encarna el bailarín pertenece a la máscara de un arquetipo, pues tras su “disfraz” permanece la lucha por impregnarse en el otro, igual que el sudor cuando empapa la camiseta. El bailarín deja de ser sí mismo, para ser otros, permanece en un umbral en el que experimenta un proceso de subjetivación.

La comunidad sudorosa es aquella que uno suda cuando empapa la camiseta, esa red de agentes que se activan y te acompañan en tus movimientos, en tus gestos, tus piruetas, tus saltos y giros. Sudar la camiseta es vincularse a esa comunidad sudorosa. Cada vez que un cuerpo baila se vincula con su comunidad, la activa, le da sensibilidad. Como si de un médium se tratara, absorbe esos cuerpos otros que están en potencia, los encarna (Aimar, 2015: 219).

La subjetivación del bailarín, como sujeto de subalternidad para Pérez (2015) se inicia desde que el cuerpo empieza a contraer los músculos, a orientar la movilización de las articulaciones hacia la producción de una creación estética. “Y entonces, ¿quién es ese cuerpo que baila? Quizás lo que vemos es la ilusión de un sujeto, aunque en realidad es una multiplicidad, una pluralidad, en pasaje continuo, en un estado de indeterminación, una comunidad sudorosa en potencia” (Pérez, 2015: 222).

No es posible generar una respuesta unívoca a toda obra coreográfica, pero tampoco suprimir las subjetividades emergentes. En su perceptibilidad estética, “el cuerpo se piensa como superficie de la imagen, que puede leerse como un libro” (Siegmund, 2003: 54). Las identidades o subjetividades entrecruzadas forman parte del *texto coreográfico*, aunque se gestó la reflexión sobre su narrativa y configuración dramática, son parte de su vivencia expresiva.

Medea es representada por múltiples *yo* en los diferentes lenguajes artísticos, pero en el caso de las artes escénicas, es una *otra* distinta a quien la encarna, pero semejante en su andar expresivo. En la ilusión del teatro, la bailarina se siente como ella, debe hacerlo para poder transportar al espectador a esos “lugares de indeterminación”, “cinesferas” o “espacios intercorpóreos” (Contreras, 2008), como espacios de encuentro. Pero también está en el mismo cuerpo la identidad de su ser como individuo social, de forma que cohabitan, quizás en una no tan cordial presencia, una dualidad que puede llegar a la dicotomía. Está “la [identidad] de sí mismo en su propio espejo ante los otros, y la del sí mismo como objeto que deviene en un personaje en una dinámica “real” que lo desborda, la de los otros en su propio espacio” (Broncano, 2013: 164). Se trata de un diálogo entre identidades, todas ellas convergentes en un mismo sujeto, en la que la gestión de sus poderes determinará el grado de consecución de la obra. La voz de Medea debe ser predominante, en una jerarquía —a través del manejo de autoridades en el giro interior de su intimidad (Broncano, 2013)—, sobre las que se impone el mensaje que el coreógrafo quiere emitir desde el paradigma que ha escogido.

BLOQUE 2. INFLUENCIAS MÍTICAS EN LA DANZA: SEDUCCIÓN POR LOS RELATOS MITOLÓGICOS

5. El *mythos* griego

5.1. *Origen del mito*

La actitud espiritual primitiva no *inventa* mitos, sino que los *vive*. Originariamente, los mitos son manifestaciones del alma preconsciente, declaraciones involuntarias sobre hechos anímicos inconscientes y en modo alguno alegorías de fenómenos físicos [...]. No sólo representan, sino que son la vida anímica de la tribu primitiva, que al punto se desintegra y desaparece si pierde el patrimonio mímico de los ancestros, como un hombre que ha perdido su alma (Jung, 1977: 99).

El mito es una entidad sobre la que se han escrito una cantidad ingente de materiales, derivables hacia estudios filosóficos, antropológicos, historiográficos sociológicos, etnológicos, psicológicos, literarios o artísticos; por ser su estatus similar al que ostenta la espiritualidad ritual presente en cualquier religión. Las posibilidades que el mito ofrece a prácticamente cualquier perspectiva de pensamiento son inagotables para todos estos académicos. Se pueden abordar temas de interés sobre lo mítico, desde la cosmogonía y la teogonía, en cuanto al comienzo de las *cosas*; y su opuesto, la escatología, sobre el *final*, la muerte. Un estado cíclico para la naturaleza, para la humanidad. “Los mitos tratan del comienzo, del *arché*, y de las causas, *aitíai*, del universo y, en especial, de la vida humana” (García, 1997: 13). El “arché” (Subirats, 2012) significa “principio”, en tanto algo que precede incluso al propio origen, como dogma. Un principio que se extiende, que se reinicia en cada actualización mítica. La probabilidad de fechar el inicio de un pensamiento mítico es algo improbable de justificación, aunque Ruiz (2011) propone elucubrar las respuestas desde perspectivas que oscilan en un simbolismo o alegorismo inminente, en la *pseudorracionalización* que hace de la cotidianidad fenómenos prodigiosos, el evemerismo, *astralismo*, ritualismo, psicologismo y un posible estructuralismo.

Los saberes que desde su estructura se pueden instituir, derivan de su cualidad perenne, dispuesto a refrescar sus condicionantes sin límite generacional que mine su constante crecimiento. La perdurabilidad de sus símbolos es para Paul Diel (1976) un

factor determinante para justificar su capacidad de ser objeto de múltiples interpretaciones, pues “todo mito es un drama humano condensado” (Bachelard en Diel, 1976: 6), orientado a dar respuesta a las grandes preguntas que acucian al ser humano (Carmona, 2000). El simbolismo en el mito es para Bermejo (2014: 64) uno de los principales recursos para transmitir aquello que representa en la humanidad, es el símbolo “simple, preciso, expresivo”. Es además una de las corrientes (Vernant, 2003) sobre las que embarcarse en un estudio del mito, junto con la funcionalista y la estructuralista, que presentan la arbitrariedad sémica de sus significados; pero, con la particularidad de que el mito se objetiva a sí mismo a través de una apreciación de su subjetividad y de la intromisión que ejerce sobre el imaginario. La entidad simbólica del mito se presenta dinámica por la “tensión del símbolo a sobrepasar indefinidamente su propio contenido lo cualifica como expresión de lo sagrado” (Vernant, 2003: 201).

La pregunta sobre “¿qué es el mito?” (Bermejo, 1979: 23), qué estructuras subyacen tras su relatar divino y heroico, resulta una preocupación reiterada en los estudios que abordan el tema. A menudo se especula, se dictan un discurso deducido o supuesto, se adoptan sus condicionantes a los requisitos del historiador, filólogo, antropólogo o filósofo. Les interesa erigir alrededor de sí, como si la construcción de unos cimientos ficticios por pertenecer al ámbito del *pensar*, no pudiesen verse evaporados en polvo por un torrente de arena. Para Bermejo (1979) arrastrarse al devenir de la abstracción resulta una tarea arbitraria, de poco rigor. Las teorías serán óptimas cuando se permita reconfigurar los discursos, en un contacto que, por ejemplo, reconstruya la psicología del mito cuando todavía era un “especimen viviente”. La complejidad de esta aseveración, que no deja de resultar utópica por la cantidad de años que separan al individuo actual respecto a los sujetos primitivos, también se vale de cierta mirada subjetiva.

Los relatos viven en la vida del primitivo y no sobre el papel, y cuando un estudioso toma nota de ellos sin ser capaz de evocar la atmósfera en que florecen nos está ofreciendo sino un pedazo mutilado de realidad (Bermejo, 1979: 24).

Este “florecer” no presenta un tallo “enfermo” si no “contagiado” por la cantidad de aguas que regaron su simiente. “Partimos de unas versiones de los mitos manoseados,

remodeladas, clericalizadas y literaturizadas que apenas si nos transmiten nada de su contenido original”¹⁴⁵ (Bermejo, 1979: 24).

El poder que el mito griego ha labrado en el imaginario colectivo de Occidente – y por extensión en sus versiones romanas–, supera con creces cualquier otro. Pòrtulas (Kerényi, 2009) lo concibe como la gran “postulación universal de la existencia griega” (p: 30). A pesar de que, en su profunda entidad inmutable, en un resquicio difícil de descomprimir, el mito es en su ser natural exactamente igual, según Bermejo (1979: 144) al resto de culturas. No hay cambios, porque su esencia sigue transportando el mismo mirar vital.

Esto no es excluyente de que los registros mitológicos que sustentan los cimientos míticos resulten el bagaje espiritual de la religión griega. Son “una verdadera institución que hace las veces de memoria social, de un instrumento de conservación y comunicación del saber cuyo papel es decisivo” (Vernant, 1999: 17). Vernant (1999) atribuye tres tipos de representación para la práctica mítica –verbal–, la ceremonia ritual –gestual–, y la imagen –gráfica–, todas formas sobre las que se erige la religión griega. Mientras que, Walter F. Otto (1997) advierte que, tanto desde la perspectiva etnográfica como filosófica, se juzga al mito como un sustrato poético más que como residuo de culto religioso. “Ni el culto surge gracias al mito, ni el mito se deriva del culto” (Walter, 1997: 21). De ahí la raigambre *literaturizada* de su presencia no solo en la teorización, sino en la propia esencia de sí, que lo hace resorte creativo en las distintas estéticas artísticas.

Armstrong (2005) entiende la vigencia mítica como un compendio religioso alejado de doctrinas concretas, pero en el que estimula que “el propósito de los mitos era lograr que las personas fueran más plenamente conscientes de la dimensión espiritual” (p: 24). Para que la fórmula del éxito derive en una presencia constante de los aspectos míticos sobre el ser humano, el relato tiene que permitir, para Armstrong (2005), su participación en el entorno sagrado que expone. Es de la personificación de los elementos sagrados, por la que es posible la identificación con un *otro*, en principio, ajeno a la

¹⁴⁵ Es un poco lo que ocurre con las piezas danzadas, representadas incluso una única vez, de las cuales apenas conservamos el título y algunas referencias esquemáticas que nos informan de su autoría u otros datos de interés. Incluso en aquellos grandes ballets del repertorio, su transmisión cuerpo a cuerpo y mente a mente, generación tras generación, lega una coreografía que parece improbable que no haya sufrido alteraciones.

naturaleza humana por sus habilidades sobrenaturales, pero que puede ser espejo en el que mirarse.

Junto con los rituales, cuya función es romper la barrera que separa al oyente de la historia y ayudarlo a integrarse en ella, la narración mítica busca empujarnos más allá de las seguras certezas del mundo conocido, hacia lo desconocido (Armstrong, 2005: 41).

Miguel Ponte (2015) considera que el rito es el espacio de representación del mito, cuando la oralidad todavía resultaba el medio de transmisión, fundamentado para Walter Burkert en su condición de “salirse de la realidad cotidiana” (Ponte, 2015: 133) a través de la “encarnación” de verdades trascendentales. Jung (2004a: 98) utiliza el calificativo “tribal” para referirse al mito como un sustrato oral primitivo, porque es el poder de la comunidad –de la tribu–, lo que en un estado mental “preconsciente”, aporta la fortaleza suficiente como para no ser algo caduco en el paso intergeneracional. El inconsciente almacena una cantidad de información relacionada con las imágenes míticas, que poseen el ser del hombre según Jung (2004a) y afectan a su condición personal. El mito es una entidad con voz dentro de la comunidad social por aportar una forma materializada de la autoconciencia humana, y es precisamente este sentido (Da Silva y Vieira, 2012) lo que contribuye a un cierto sentimiento de cohesión colectiva. La cohesión colectiva de este bagaje cultural es parte del vivir cotidiano: “El mito es, según Wilamowitz, como un ente que existe en un determinado momento dentro de una cultura” (Bermejo, 2014: 75), “es, pues, como un objeto” (Bermejo, 1979: 121). El intercambio cultural es factible debido a que su existencia es limitada. De hecho, incluso se llega a posicionar al mito (Detienne, 1985) como la condición *sine qua non* de la existencia de los propios pueblos: “ninguna civilización puede tener lugar si no ha experimentado el carácter escandaloso del discurso mítico” (Detienne, 1985: 60).

En los tiempos en los que el registro lingüístico escrito no era accesible, la transferencia oral del contenido mítico era entonces una de las pocas vías de acceso, por lo que, la inestabilidad de las formas que adquiere su *contar* es uno de los rasgos más identificables. ¿De dónde emerge la cultura mítica cuando la oralidad restringe la precisión cronológica de su nacimiento? Este tan solo podría hallarse en la fecha en la que se localiza el primer documento escrito. Gustave Glotz (Bermejo, 1979) matiza esta apreciación que otorga una vida al mito mayor, por preceder al ser terreno. Vernant (2000:

10) dice que su procedencia no se asocia a ningún tiempo o lugar concreto, pues es previo a la escritura, por lo que fechar el nacimiento de Medea o Ariadna, dependerá de aquel que lo parafrasea en forma de literatura escrita, y cuyo texto es el más antiguo conservado, pues nadie nos garantiza en realidad qué se podía esperar de ambas figuras en su primitivo origen. El mito entonces, “se presenta en forma de un relato procedente de la noche de los tiempos” (Vernant, 2000: 10). A raíz de esta problemática, Bermejo (2014) cuestiona la posibilidad real de conocer el significado interno de los mitos. Las interpretaciones posteriores, dadas desde los referentes literarios que se conocen sí, pero ¿qué ocurre con su ser interno? Este estaría oculto por la metáfora simbólica del poeta que escribe *algo* que alberga más de lo que naturalmente es posible discernir.

La memoria cultural, así como la transmisión de ese contenido almacenado, son la única forma de transferencia. Los cambios generacionales interfieren en la plenitud de su ser, pues desde esta mutabilidad asumida desde antes de su existencia, se confiere en su engranaje un sentido de apertura disponible para quien quiera ejercer ese “derecho”. El arte, en general, tiende a dar siempre otras miradas a todo lo que toca. La apariencia de lo mítico en el contexto de una sociedad primitiva no está regida por la fabulación ficticia de cualquier individuo, es su realidad. Se acerca a la veracidad, pero no llega a conquistarlo, por lo que despierta la curiosidad de la humanidad hacia él. Joseph Campbell, citado en Eiss (2013: XLVII), expone como el mito no trata de explicar la realidad, sino que es una herramienta a través de la que el ser humano se expresa. Para Bronislaw Malinowski –*Myth in Primitive Psychology* (1926)–, “el mito en su forma viva y espontánea, no es meramente una historia explicada, sino una realidad vivida” (Jung y Kerényi, 2004: 20). Aunque, su posicionamiento niega lo simbólico, cuestión que aporta cierto “aura” a ese relato, incomparable a otras entidades de la cultura y de lo humano.

La ceremonia ritual danzada, de la que nos ocuparemos más adelante, compone en el mito, una condición temporal que trasciende el estado natural real, denominada *in illo tempore*.

Si bien el mito es de esencia intelectual, el rito es la parte que implica al cuerpo y le permite tener experiencias, logrando así una conexión con lo trascendente de su ser, con su esencia, situándose de esta manera frente al origen (Ponte, 2015: 133).

En cambio, Kirk (1970: 25) se opone a restringir la reminiscencia de todos los mitos a un origen ritual, cuestionando las teorías de Robertson Smith y James Harrison.

Para quienes el rito (Bermejo, 1979), es una manifestación anterior a cualquier tipo de conceptualización mítica, las divinidades son producto de sí. Esta resulta una perspectiva a tener en consideración en tanto que la danza está muy ligada desde los “orígenes” a una celebración ritual.

Después de que Robertson Smith mostrara “la dependencia del mito respecto del rito” y Jane Harrison fuese más allá al afirmar que muchas veces el mito no es más que un “ritual malentendido”, Samuel Henry Hooke se remitió al material bíblico y del Antiguo Oriente para postular precisamente la unidad y correspondencia necesarias entre el mito y el rito. Según este autor, el mito es sencillamente “la parte hablada del ritual” (Burkert, 2013: 62).

Las analogías existentes entre rito y mito son frecuentes, aunque las correspondencias entre sí no siempre son paralelas, debido a que el rito muestra en sí una antigüedad anterior al del mito, que precisa el dominio de la capacidad hablada para constituirse. “No es posible documentar mitos anteriores a la invención de la escritura, aunque sin duda existían desde mucho antes” (Burkert, 2013: 64). Esta corriente, desde sus teorías, hacen de la tragedia una imagen *espectacularizada* del ritual. “Sin embargo, no se puede conducir unilateralmente que el mito derive siempre de esos ritos, porque en la Grecia Antigua conocemos ritos sin mito, y viceversa, y también se produjeron procesos de mitificación de un rito determinado” (Bermejo, 1979: 130).

Las teorías de Georges Dumézil parten de la misma postura que otorga vigencia plena al ritual, como antecedente del mito; pero evolucionarán hacia una estandarización social de su estructura. Mientras que, para Bermejo,

En la Grecia Antigua el mito, al contrario de lo sostenido durante muchos años, no estaba originado ni encontraba su prolongación natural en el rito, sino que ambos constituían dos órdenes de realidad diferentes, aunque relacionados, teniendo cada uno de ellos su siglo, sus componentes y sus reglas de desarrollo propios (Bermejo, 1979: 185).

Así vemos que Kirk no es el único que rechaza esta dirección, de hecho R. de Langhe, Samuel Noah Kramer o Joseph Fontrose tampoco están conformes con este punto de vista. Probablemente orientando su tesis hacia un concepto de mito ya *literaturizado* como texto, en el que, tampoco se podría negar en absoluto el cierto

espectro “ritualizado” de aquellos que explican el acontecer de ciertas acciones, en su mayoría, difíciles de justificar por la moral o la naturaleza humana. “Su relación con el ritual es casi siempre trivial y casual, sin que tenga ninguna efectividad en la esencia de los temas narrativos que emplee, sean éstos los que sean” (Kirk, 1970: 31).

En cambio, Edmund Leach, estructuralista, sí considera que exista una correlación intrínseca entre el mito y el rito:

El mito, en mi terminología, es el complemento del ritual; mito implica ritual, ritual implica mito, son uno y lo mismo... El mito como una expresión en palabras “dice” lo mismo que el ritual entendido como una expresión en acciones (Leach en Kirk, 1970: 36).

Hacia un pensamiento similar, Armstrong (2005) entiende que el ritual es una parte ineludible de cualquier mito, pues ante su pérdida estaríamos condenándolo a una mutilación de uno de sus miembros. En esta misma línea, en un contexto anterior, para Confucio, citado en la misma fuente anterior, el ritual comporta una serie de exigencias a las que los fieles participantes se entregan aún con la posibilidad de padecer alguna consecuencia física o emocional. “El mito y sus rituales eran un recordatorio de que muchas veces las cosas tenían que empeorar para poder mejorar, y de que la supervivencia y la creatividad requerían una entregada lucha” (Armstrong, 2005: 75). Para equilibrar la balanza, tenemos a Clyde Kluckhohn (Kirk, 1970), para quien no existe una relación en la que se subordine la existencia de uno al otro, pero sí están conectados por un complejo sistema entretejido sobre una motivación psicológica. Postura que Kirk (1970) no comparte, pero que resulta interesante exponer por el interés de Kluckhohn de percibir las particularidades simbólicas de los que ambos se nutren.

Un vaivén que hace de la polémica una espiral cíclica de evasión anulada: rito con mito, mito sin rito..., en definitiva, la duda motiva a la reflexión, a ahondar en las profundidades ancestrales de sus respectivas entidades, a buscar la respuesta que más convenga según el estudio que lo trate.

Mircea Eliade (2000a) define el mito como un relato verídico, que refleja una historia “sagrada, ejemplar y significativa” (p: 13), desprovisto este de la religiosidad que podría cargar su matriz, se recompone de aquello que no tiene vigencia en la realidad. El mito está en el propio vivir humano, latido que aloja la cadencia de la existencia. Es fuente

de conocimiento. Lévi-Strauss (Kirk, 1970) en su artículo *The structural study of myth* orienta su definición hacia la practicidad o usabilidad del mito como estructura, dice: “La finalidad del mito es proporcionar un modelo lógico capaz de superar una contradicción” (Lévi-Strauss en Kirk, 1970: 61). Su sistema, permite de este modo, dotar de sentido al mundo, según la interpretación que Harpur (2006: 129) hace de la concepción mítica de Lévi-Strauss. La dependencia que el ser humano tiene con la mitología se debe a que las formas del pensar están determinadas por su estructura. El valor gnoseológico del mito es aceptado para Ernst Cassirer y Furio Yesi, pues ambos encuentran diferencias notables entre el pensamiento mítico y las categorías que rigen el *pensar* del ser humano. Lévi-Strauss recoge algunas de las apreciaciones desarrolladas por Freud –el inconsciente del mito– y por Malinowski, entre otros –el mito en el sistema social y gnoseológico–: pero también lo entiende como un todo fragmentado, un *collage* que se une siguiendo un sistema porque “el mito, además, no se limita a repetir una imagen de la naturaleza o la sociedad, sino que los reelabora” (Bermejo, 1979: 40). El mito parece en su tesis una estructura que quiere reproducir lo natural, construyendo una imagen de sí análoga.

El término griego que se utiliza para calificar el mito $\mu\theta\omicron\varsigma$, transcrito en caracteres latinos como *mythos*–, designa cualquier tipo de narración con independencia de la temática. La lógica $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, traducido como *lógos*–, aquello movido por la razón, se opone al *mythos* porque su cuestión fundamental es manifestar los juicios formulados, frente a la existencia subjetiva de su contrario (Grimal, 1989b). El enfrentamiento entre *mythos* y *logos* se produce desde la Antigüedad, concretamente, Bermejo (1979) los sitúa en los presocráticos, aunque se asienta en la era platónica y aristotélica. Lo racional y lo mítico enfrentados como si no imperase en el mito pensamiento lógico alguno. Detienne (1985) atribuye a Platón el uso primigenio del término “mitología”; aun cuando el filósofo se ocupa de atribuir cierto prejuicio al concepto de “mito”, al calificar de absurdo, según sus criterios, la conquista del *logos*, como sinónimo de tradición. Armstrong (2005) insiste en su desprecio hacia el mito, siendo el camino del *logos* el viaje que el ser humano debe emprender. “Las imágenes del mito esconden e implican un conocimiento racional que la reflexión debe extraer y mostrar como su verdadero embrión” (Cassirer, 2017: 13). El buen mito para Platón es aquel ideado por los filósofos para mostrar los conceptos que los poco instruidos están alejados de comprender (Bermejo, 2014).

Este conflicto, según Subirats (2012), sufre un problema de interpretación, dice “se ha confundido con una oposición entre razón *versus* irracionalidad” (p: 37). Entre ambos, sin embargo, (Bermejo, 2014) en el entorno griego, no hay desigual prestigio. Son textos más próximos los que inciden en este aspecto en el que no prima uno sobre otro – Lévi-Strauss y Jensen–. “El mito y la Episteme [como aquel engranaje de preceptos que Foucault estandariza respecto a la ciencia], en correlación mutua, configuran en cada momento histórico la organización del saber de una sociedad, ya sea primitiva o civilizada” (Bermejo, 1979: 62). Desde la Dialéctica de la Ilustración (Escobar, 2009), se fecunda este manifestar opuesto entre mito y razón, como mecanismos contrarios, pero que permite intervenir en lo no controlable por el ser humano, procedente de la naturaleza, como es la muerte. Para esta corriente, encabezada por Adorno y Horkheimer, el mito no deja de ser una herramienta utilitaria en la explicación de *algo* referente a un origen.

El ser, como fundamento, es el punto central de ambos discursos, en el primer caso, se respalda en el origen, mientras que, en el segundo, en la reflexión. El habla, en forma de palabra, une ambos discursos. Aunque, inherente a su espíritu, este supuesto desajuste terminológico no puede negar su existencia antagónica. Pòrtulas (2009: 13) recuerda que *mythos* –*mythoi* en su forma plural (Eiss, 2013)– significa en griego “palabra expresada”. Eiss (2013) propone una categoría que clasificaría como mito todas aquellas cuestiones que sean gobernadas por el hemisferio derecho: cualquier manifestación artística sería desde esta perspectiva, catalizadora de una “verdad” tan sólo equiparable a aquella que refleja el mito: “Al lof the arts *express* the exact kinds of truth that *myths express*” (Eiss, 2013: 1x). Si es el hemisferio izquierdo el que entra en el “juego interpretativo” de discernir el por qué y el cómo de los mitos, la lógica y la ciencia censurarían la veracidad de sus hechos por estar más próximos a lo ficticio que a lo histórico.

El contenido alegórico del *mythos* caracteriza su exégesis, siendo más que en un relato tradicional, por conservar su enigma y su simbología. “Unos relatos lejanos, producto de un mundo arcaico, y en todo caso muy distinto del nuestro, nos seducen y nos interpelan, no sólo por su indudable hechizo narrativo, sino también por su extrañeza y lejanía” (Pòrtulas en Kerényi, 2009: 15). En estos textos, los héroes tienen una labor crucial, de hecho, son parte de la mitología al mismo nivel de los dioses, pero resultan incluso para Kerényi (2009: 37) como instructores de ciertas condiciones humanas, aun

soportando esa “gloria de lo divino” que le afecta por su limitación mortal. “Esto da como resultado un carácter mitológico, el carácter de un ser especial, al que pertenece como mínimo una historia, el relato que trata exclusivamente de ese héroe y no de otro” (Kerényi, 2009: 37). El héroe también goza de un ritual de honra como cualquier divinidad. El culto más trascendental y de mayor proyección histórica, es su representación en la tragedia –el género por excelencia que toma el contenido mitológico heroico e indaga en su significado–.

El mito es una historia sagrada porque evidencia la sacralidad; una historia verdadera, pues se refiere a realidades –sol, luna, tierra, cielo– una historia ejemplar, ya que instauro modelos por seguir; una historia repetible, por la fuerza mágica del rito; una historia revelada y, por ende, significativa (Chinchilla, 1992: 48).

La pervivencia de lo sagrado en la realidad presente del ser humano se manifiesta en la completa actualidad del mito y del enfoque ritual. “El modelo mítico es susceptible de ilimitadas aplicaciones” (Eliade, 1991: 68). El mito es el prototipo que relata el modelo de la existencia humana. La ritualidad encapsulada de los referentes míticos no es una referencia caduca en la actualidad presente, porque, en la revisión del mito, se libera la posibilidad de elevación mística. El reconocimiento en los hechos relatados atrapa a los “oyentes”, quienes configuran su propia historia según su realidad individual y trascienden lo mítico. Jane Ellen Harrison, citada en Bermejo (2014: 80) encuentra en el mito, un residuo del ritual que le concede sentidos a sus significados. Sus héroes son personificaciones de sí, encarnan las preocupaciones del ritual. Una perspectiva que es también amparada por J. Fontrose y W. Burkett.

Para Eliade (1991: 70) la elevación mística del ser humano es una condición *sine qua non* para lograr el cenit de toda experiencia ritual. “La imitación de los gestos paradigmáticos tiene asimismo un aspecto positivo: el rito fuerza al hombre a trascender sus límites, le obliga a situarse junto a los Dioses y los Héroes míticos para poder llevar a cabo sus actos” (Eliade, 1991: 70). No es posible por ello agotar el tema de Medea, aun habiendo representado sus arquetipos en todos los lenguajes posibles.

La religiosidad del mito es otro de los aspectos que pretenden definirlo. Ernst Cassirer es uno de los que se centra en la sacralidad religiosa del mito en tanto que expresa los sentimientos del individuo primitivo que precisa algo externo a él, espiritual y divino,

para tolerar las adversidades de la vida. Su definición de mito se funda en concebir su esencia como objeto, no como la representación “plástica” –en tanto imagen–, de sí mismo. Un objeto con capacidad para actuar, dinámico, y cuya condición móvil permite asumir significaciones múltiples. “Cuando se entona un poema y se ejecuta la danza, al ritmo de los tambores acompañados por las flautas y las ocarinas, se inunda de magia el artístico acto de lo sagrado” (Cruz, 2010: 111).

La dificultad de definición en el concepto de “mito”, se debe a la pluralidad de sentidos que adquiere el término. Sus connotaciones son múltiples desde los enfoques que cada disciplina le brinda. Cada enfoque, perspectiva o mirada que lo aborda parece extenderse en interpretaciones tan diversas que resulta inviable contabilizarlas todas. ¿Cuál sería el significado común entre todas ellas? “Los artistas se sirven de los mitos para plasmar sus propios afanes y albergan en los símbolos e imágenes de la mitología nuevas intenciones expresivas” (García, 1997: 8). Georges Dumézil, citado en Bermejo (1996: 42), contempla como perspectiva de estudio un análisis institucionalista, en cuanto a la preservación del organismo social como estructura constituida previamente. No tanto las particularidades de sus personajes, sino la forma en la que está construida. “El mito, como ha señalado Claude Lévi-Strauss, no quiere decir nada distinto de lo que dice” (Bermejo, 1996: 71). Es para el estructuralista, una forma de conocimiento equiparable a lo científico en sus funciones, según la óptica de Bermejo (2014: 104), el mito es un sistema que opera con diferencia de la ciencia, en el inconsciente. La conexión entre *mythos* y *logos* fue tratada por los filósofos griegos. El primero en situación de inferioridad, por alejarse de un canon científico que empezaba a fraguarse: su oralidad, su transmisión popular, su falta de argumentación racional y su forma imitativa. “El mito, al hacer llamadas a la persuasión, más que a la razón, será considerado como una actividad humana inferior o de segunda categoría” (Bermejo, 2014: 137). El *mythos* se cubre de destrezas retóricas en donde la seducción (Vernant, 2003) se impone sobre la reflexión lingüística que lo escrito, el *logos* filosófico, puede manejar. Las pérdidas de uno no son tales, pues en la recomposición del verbo en la escena, se obtiene el ritmo de la espontánea naturaleza dramática, proyectada en un programa *pre-definido*. La encarnación vívida de la emoción, desde la mimesis trágica, dialoga con el intelecto de un espectador que debe ser diestro, al igual que el lector, en las exigencias interpretativas.

La perspectiva psicológica en el estudio del mito es una de las ramas a las que mayor énfasis se le ha otorgado en las investigaciones específicas, aun si haber creado Sigmund Freud una teoría en torno a él. Esto se debe al poder que se le ha dado al símbolo en el psicoanálisis, por ser el lenguaje que llega a dominar el pensamiento racional y, por contemplar el influjo que tiene para el mito lo simbólico, de gran trascendencia en sus entresijos narrativos. Así, los significados de su *sentir* podrían esclarecer los *sentidos* de lo mítico. En su estar constante en toda cultura, toda creación artística y espiritual, lo aproximan a una forma de *habla* cuyo idioma es inagotable por su atemporalidad.

Los componentes del mito pierden por sí mismos el significado que su percepción unificada potencia. Kirk (1970) estudia la postura mítica de Lévi-Strauss, percibiendo en la función del mito una actitud comunicativa, tan solo posible cuando sus elementos —personajes, objetos y arquetipos narrativos—, funcionan como el lenguaje. Su postura estructuralista justifica también las constantes analogías lingüísticas para explicar las entrañas del mito: tanto su estructura interna como los significados que proyectan sus imágenes. Para Lévi-Strauss el mito no es un relato que trate sobre problemas concretos —punto en el que contradice a Durkheim—, sino que es un reflejo de su *sprit*: la propia naturaleza del ser humano. Si seguimos la teoría de Lévi-Strauss, al experimentar cambios en su estructura externa o al interceder en las acciones canonizadas de sus personajes, en un proceso de revisión de los mitos, no hay cambios en su *ser*. El mito no cambia, pervive como si la llama interna que lo mueve, no se extinguiera en ningún caso. Su perspectiva, no es válida para nuestra investigación en el sentido de que resulta castradora de las intenciones que mueven a cada coreógrafo en su revisión, o a cualquier otro artista, se trate de Medea o de cualquier otro mito. Coarta la expresividad de los otros enfoques, también válidos y asimismo generadores de otros significados que tener en consideración.

“El mito refleja la historia, proporciona un estatuto social, encarna una metafísica, responde a fenómenos naturales, expresa verdades perennes, hace frente al cambio histórico, y muchas más cosas casi indefinidamente” (Needham en Harpur, 2006: 126). Su estructura fundacional, al margen de las especificaciones concretas de su temática, está asentada en una dualidad hostil, en ocasiones, entre lo divino y lo humano o lo masculino y lo femenino. Ese binomio, expresado en los dos polos que diversifican la manifestación natural del ser humano en el universo, está presente en la cultura oriental de las enseñanzas del Yoga Tántrico y del Kundalini reveladas como una “conciencia

pura” (Eiss, 2013: 24). Esta, se utiliza en la integración filosófica que opera en la Martha Graham Technique, desde la que se instituye una forma de *pensar* a partir de la corporeidad que origina su *mover*. De sus características concretas, nos ocuparemos en el siguiente bloque para comprender como actúa el fluir energético de su técnica en el *mover* coreográfico.

La naturaleza multiforme de los mitos es también respaldada por Kirk, convertida en axioma ratificado puesto que no responden a preceptos rígidos, tampoco subordinados a las diferencias culturales o sociohistóricas, aunque sí deudores de estas. La cultura griega y su caudal mitológico se han convertido en el paradigma de referencia en los estudios de este cariz temático. Kirk (1970) encuentra que, entre los contenidos tratados, por los mitos –apreciación que el autor presupone tomando en consideración sus propios análisis de los textos clásicos y el juicio de las indagaciones de la filosofía primitiva–, se encuentran: “la naturaleza específica de la divinidad, las relaciones entre mortalidad e inmortalidad, el lugar que les corresponde al sufrimiento, la vejez y las enfermedades, el destino de los muertos y las relaciones entre naturaleza y cultura” (Kirk, 1970: 257). La diversidad dentro de sus adaptaciones se debe a la riqueza cultural de cada región, en la que el mito adopta interpretaciones adaptadas a las particularidades de cada genealogía. Encontrar una fórmula que fije las reminiscencias del mito resulta un tanto complejo. “Mi punto de vista personal acerca del origen de los mitos hace mayor hincapié en el desarrollo gradual de estructuras narrativas, de historietas, que comportan implicaciones simbólicas complejas añadidas de modo casi accidental” (Kirk, 1970: 289). Su especificidad es lo que garantiza esa transmisión perenne *inter-* e *intra-* cultural. La permanente estructura del mito, invariable en el tiempo, según Lévi-Strauss (Herrero, 2006) es uno de los valores que lo convierten en este tipo de objeto que es arte y origen de la humanidad.

A pesar de que Eliade (2000a) parece recomendar que cualquier aproximación a una definición categórica como tal, sucumbiría hacia la proclamación de un carácter único, de límites precisos, llegando a alterar su esencia, los discursos que de este se pueden expresar en aquellos otros que lo detallan como “realidad cultural” (p: 16), lo complementan.

La complejidad de su definición se acentúa cuando se entiende que la existencia del mito abarca las sociedades más primitivas, y continúa influyendo a la sociedad contemporánea. “¿Acaso es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos

los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales?” (Eliade, 1991: 7). Solares (Durand, 2013) involucra al mito respecto a su capacidad resolutive: “El mito no es delirio y fantasía sino discurso dinámico que resuelve lo indecible de un dilema” (p: VIII). José C. Bermejo (1996: 41) halla en sus cimientos un carácter irrefutable en los intereses “exhibicionistas” de la acción narrativa, a través de la transposición de elementos históricos o alegóricos. Teágenes de Regio, en el siglo VI efectúa una síntesis de la tradición homérica a partir de un mecanismo que transpone los procedimientos textuales del autor haciéndose eco de una “exégesis alegórica” (Vernant, 2003: 185), intercambiando ciertos datos en la construcción de un lenguaje afectado por otros sistemas: cosmogónicos y metafísicos. La transformación del relatar respecta al mito. El proceder de la actividad secuencial argumentativa, en su disposición en un tiempo-espacio concreto, genera preguntas que acucian a aquel que lo recibe. “El mito no es admisible sin más, sino que posee una naturaleza problemática, necesita ser explicado” (Bermejo, 1996: 41). Para Karl Abraham “los mitos debían interpretarse lo mismo que los sueños, eran al mismo tiempo los relatos de la historia emocional profunda del individuo y la memoria viva de la especie humana” (Subirats, 2014: 45).

“Según Jolles, el mito es una respuesta en forma de gesto verbal que representa un *acontecimiento* en el que se plasma de una manera ejemplar el destino del ser humano como manifestación de una necesidad latente” (Herrero, 2006: 60). Un gesto que recupera la corporalidad natural del relato humano en la forma encarnada que ofrecen las reposiciones coreográficas que se efectúan de su obrar, a partir de una narrativa procedente de la “sensibilidad vital más profunda” (Herrero, 2006: 60), que tiende a fluir, a no encerrarse, a *ser* en otros cuerpos. Ese acontecimiento (Eliade, 2000b) está nutrido del acaecer humano, de su vivir. Manuel Cruz (2010) lo presenta como herramienta, por la practicidad de este instrumento cercano a la máquina, cuyas cualidades extraordinarias facilitan el acceso a la religiosidad. “El mito guarda la esencia *en* la apariencia, el fenómeno mítico no es una representación, sino una verdadera presencia” (Merleau-Ponty, 1993: 350). Configura este un universo en el que los sentidos son reconocibles.

La definición del mito por Samuel Noah Kramer es algo radical, desde el punto de vista de Kirk, entendido como “una manera simbólica o alegórica de expresar las observaciones racionales o verdaderas” (Kirk, 1970: 98). Al presentar los textos como relatos metafóricos sobre “hechos” dialécticos. Thorkild Jacobsen, por otro lado, no deja

que la interpretación alegórica tiña los hechos narrados, de forma que el contenido y la forma estén separados en el estudio de sus significados. Se prioriza una orientación analítica que conforme la psique del mito, de sus arquetipos, personajes y elementos estructurales. Es con su comprensión, como es posible para Jacobsen ahondar en las particularidades humanas.

La palabra mítica es la voz de la memoria oralmente transmitida por los ancianos de las tribus. Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza y de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y el relato mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada. La palabra creadora y la palabra poética restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyectan este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial (Subirats, 2012: 34).

Y seguimos percibiendo, en esta categorización mítica, como es a partir de Harry Eiss (2013) en *The Mythology of dance*, donde Edward Burnett Tylor considera que la mitología toma los acontecimientos míticos como espejos de los acontecimientos naturales; o es esta para Max Muller como la alegoría por excelencia que torna lo poético como “verdad literal”; para William Robertson Smith se aferraría a su origen ritual para poder percibir a los mitos como relatos. James Frazer en cambio, resalta el aspecto mágico que utilizaban los seres humanos primitivos frente a la humanidad que domina la razón. Robert Segal considera que precisamente por la aseveración anterior, se debe relegar el mito de cualquier reflexión académica. Por el contrario, Claude Lévi-Strauss confiere al mito la capacidad de reproducir las estructuras mentales en forma de patrones sistematizados tangibles a partir del encuentro de opuestos; Mircea Eliade también enfoca los mitos como prototipos que definen, en su caso, el comportamiento humano desde una experiencia religiosa desprovista de dogmas. Así mismo, sobre la reiterada mirada hacia el mito y lo mítico, Lauri Honko afirma que la recuperación de sus enseñanzas se puede involucrar en otros contextos para beneficiarse positivamente de sus frutos; más incisivo es Roland Barthes cuando encuentra en el mito el ser la brújula que oriente a la humanidad a todo aquello que cree perdido. “Because it is not the job of science to define human morality, a religious experience is an attempt to connect with a perceived moral past, which is in contrast with the technological present” (Eiss, 2013: LXIII). Joseph Campbell

toma el enfoque teórico de Sigmund Freud y Carl Jung para universalizar el significado de los mitos como testimonios de la humanidad paralelos a los sueños. En este caso, lo que los mitos cuentan, según Campbell (Eiss, 2013) son relatos universales, aun estando escritos en idiomas distintos y constituyéndose con historias variadas, pues albergan significados simbólicos comunes. “*Myths take us into that mysterious, inexplicable world that exists in the spaces between the attempts of logic to explain it all*” (Eiss, 2013: LXV).

Si atendemos a toda esta cantidad de matices que el significado del término “mito” adquiere, no hay un límite inflexible que no permita tonalidades múltiples en su estructura. La polisemia, la mutabilidad y el carácter legendario, son algunas de las cuestiones universales a todo relato mítico (Vernant, 2000). La consistencia de sus estructuras es volátil por su constante *mover*; parece que el mito danzase como una entidad revoltosa que niega su silencio, aunque no haya quien le de voz.

Apelar a este alegato, algo extenso, pero alentador en su discurso, por ser lo mítico una prioridad:

Necesitamos mitos que nos ayuden a identificarnos con todos nuestros semejantes, no sólo con los que pertenecen a nuestra tribu étnica, nacional o ideológica. Necesitamos mitos que nos ayuden a comprender la importancia de la solidaridad, que no siempre se considera suficientemente provechosa o eficaz en nuestro mundo pragmático y racional. Necesitamos mitos que nos ayuden a crear una actitud espiritual, a ver más allá de nuestras necesidades inmediatas, y que nos permitan experimentar un valor trascendente que desafíe a nuestro solipsista egoísmo. Necesitamos mitos que nos ayuden a volver a venerar la tierra como algo sagrado, en lugar de utilizarla meramente como una “fuente de recursos” (Armstrong, 2005: 135).

5.2. El mito como relato

En el principio fue el rayo y el trueno, la luz y las tinieblas, el agua y el fuego; después la onomatopeya, y luego... el *mito*, personificado de todo lo natural para alivio de los primeros terrores; ficciones sobre sucesos cataclísmicos, ideas y sentimientos para mejora de la condición humana; creencias que, transmitidas con la complejidad, seducción y belleza de los mitógrafos griegos, sintetizan las perennes inquietudes del

hombre, que se pregunta sobre su origen, su retorno y su destino; fábulas que realizan la sacralización o hierofanía del espacio cósmico y del tiempo; que patentizan ancestrales tensiones entre culturas venatorias y agrarias, entre lo urbano y lo rural, entre tiranía y hombres libres; leyendas en donde sobreviven ritos de iniciación, el crimen y el castigo, oscuros complejos, refrenadas pasiones y el eterno retorno (Tejero, 1997: 281).

El mito se impregna de todo el acaecer de la humanidad y del aura trascendental que es superior a su propia esencia. Desde la actitud dialéctica de los opuestos se genera el camino por el que conocer y ser conocido, porque su *estar* relatado en el arte, se hace imagen sacra y psicológica de todo suceso, por “la unidad y universalidad absolutas, tanto espaciales como diacrónicas, del concepto de humanidad” (Ruiz, 2001a: 218).

Los hechos relatados en la mitología griega han tenido lugar según Grimal (1989b) entre los siglos IX y VIII a. C. en las diversas regiones de Grecia. Este tipo de leyendas, son inherentes a la cultura de cada pueblo y están asociadas a las particularidades de cada religión.

Fábula [cuento] y mito son los más claros ejemplos del estadio intermedio de la narración –entre comunicación práctica y arte. Se transmiten oralmente y se reformulan cada vez, pero están predeterminados en la estructura y son autónomos respecto al contexto vital (Segre, 1985: 298).

Si es como leyenda como se conceptualiza (Ruiz, 2001a) su veracidad en el existir no sería posible de constatar, pero sí en cuanto a la disposición de ser consecuente en el *contar* con lo que compone la realidad empírica. Los personajes son para Grimal (1989b) seres divinos, intervienen en el relato como héroes cuya repercusión de sus acciones puede hacer cambiar el devenir del mundo: “El héroe se contenta con dar grandes golpes de espada, idear artimañas memorables, realizar viajes por países maravillosos y, aunque sobrepase la medida humana, sigue siendo de la misma esencia de la humanidad” (Grimal, 1989b: 10). Aunque el aura divina rodee la atmósfera de sus relatos míticos, Kirk (1970: 23) expone tajante, que no es una generalidad, al contrario, los personajes con sangre mortal también construyen esos mitos. Es el caso de Yocasta, Edipo, Perseo o Medusa, entre otros. Este exceso de atribución sobrehumana y celestial a los prototipos míticos se debe a la influencia de la *Teogonía* de Hesíodo en los posteriores autores que han trabajado el concepto (Kirk, 1970). Este texto es el prototipo de lo que proporciona un pensamiento

cultural encuadrado dentro de la mitología, entre lo divino y lo humano (Vernant, 2003). A pesar de dedicarse a “narrar mitos ignorados o apenas esbozados en los poemas homéricos” (Eliade, 2000: 131), la sistematización de Hesíodo recoge un saber mítico, centrado en los dioses olímpicos. Su relatar se centra en los mitos teogónicos y cosmogónicos, aunque, al tratar sobre el origen del universo, no en todas las fuentes se le concede el calificativo de “mito”. Grimal (1989b: 22) restringe el uso del término a este tipo de relatos, utilizando para la narración de las vicisitudes de los héroes el concepto de “ciclos divinos y heroicos”, para historias que se acercan al texto novelístico al contar una sucesión de aventuras relacionada entre sí; el de “relatos legendarios”, para resaltar la sacralidad de lo contado y, para aquellas que puntualizan singularidades en rituales, costumbres o lugares, el de “leyendas etiológicas”. Hesíodo, además, tiene otro papel significativo en la cultura mítica del momento.

La transmisión oral de los mitos en Grecia se reservaba para los poetas, que fijaron por escrito versos míticos, Heródoto aclara que son Homero y Hesíodo (Ruiz, 2001a; Vernant, 2003) quienes reinician desde el ámbito clásico el estudio de lo mitológico. El contenido de este relatar, estaba nutrido de “narraciones que ponían en escena a las Potencias del más allá y relataban a través de toda suerte de desventuras” (Vernant, 2003: 177). Su propia caracterización, se orienta hacia una consideración ficticia de su relato (Eliade, 1991), aún así difuso, por no ser una representación histórica, pero sí interferir en ella por sus cualidades éticas, reveladas en la inmersión del mito como arte.

El poeta, guardián de un saber tradicional, no inventa, sino que repite temas y evoca figuras divinas y heroicas de todos conocidas, al tiempo que reitera fórmulas épicas y se acoge al patrocinio de las musas, para que ellas garanticen la veracidad de sus palabras (García, 1997: 29).

El estudio de un mito compete tanto el análisis de su contenido como las implicaciones que el autor le ha transferido al registrar la oralidad en forma de literatura. En la incorporación de las particularidades de cada autor, se constituyen capas superpuestas de significación al compuesto mítico primigenio. Edward Burnett Tylor (Detienne, 1985) resalta, en tanto a concebirlo como producto de la humanidad, la influencia y la dependencia que tiene su proyección contextual.

La literatura es uno de los medios de comunicación por la que se muestra el relato mitológico. En el tránsito entre lo mítico hacia lo literario (González, 1996b) se

experimentan cambios que miran hacia una estética concreta, o acostumbran a responder a “motivaciones sociales, intelectuales o emocionales” (p: 218). Esa es la tarea de todo lo artístico, del arte: mostrar a través de una voz propia, relatos que pueden trascender su individualidad.

Su palabra [la de Homero] nos cuenta lo que fue, lo que es y lo que será [...] y su canto será recordado siempre y celebrado por las generaciones futuras, consiguiendo de ese modo sacar a sus protagonistas de las tinieblas del olvido (Bermejo, 2014: 14).

En el anterior epígrafe, presentábamos las confluencias entre el *mythos* y el *logos*, sin llegar a identificar que entre ellos está un tercer elemento, el *legein* (Vernant, 2003), afín a ambos, aunque es en la mutua convergencia con el primero, con el que se compone el término *mytholegein* o *mythologia*. Es en la *Odisea* (Detienne, 1985) donde se registra el antecedente de “mitologizar” o *mythologenein*, el cual permite construir una semántica que defina los significados de las unidades que en este modelo se encuadran. García (1997: 22) en cambio toma la raíz griega “logos” para componer la palabra que designa una “colección de mitos” de magnitud enciclopédica. Esta resulta un corpus de referencia mítica organizado a modo de “conjunto narrativo unificado” (Vernant, 2003: 181). En otra de sus acepciones se utiliza la mitología para determinar el sentido descriptivo que adopta el método como explicación hermenéutica de lo mítico (Gual, 1997). La investigación del mitólogo concierne a las redes semánticas que despierta el texto, las interacciones simbolistas de la significación, así como revelar los códigos que utiliza en su lenguaje (Vernant, 2003). En la recurrencia a una metodología de este tipo, la interdisciplinariedad se presenta de nuevo como un camino por el que hacer emerger las cuestiones que el relato por sí mismo, no proporciona. La mitología puede actuar a modo de hermenéutica, ante la semántica plural del mito, según Kirk (1970) desdoblarse como ciencia por la que estudiarse a sí misma, haciendo de ella “la sombra oscura que el lenguaje proyecta sobre el pensamiento’ en un momento de su génesis” (Detienne, 1985: 21); ser como el gran reducto del saber mítico, ante la disparidad de un todo que se concretiza o ser la especificidad particular de las definiciones insertas en su relato. En tanto enunciado narrativo (Detienne, 1985), la mitología versa sus contenidos desde la discursividad.

“La mitología, carne y sangre de la poesía clásica, es un mundo humanísimo, mezcla inextricable de realidad y ficción, en el que jamás sabremos dónde empieza la una y termina la otra” (Ruiz, 2001a: 222). La no certeza de la veracidad de los hechos contados no desemboca necesariamente en la mentira. Utiliza un lenguaje que le es propio y que luego es transformado en un *texto* que desemboca en la tradición en una forma literaria, según Vernant (2003: 177) a modo de epopeya heroica, teogonía o textos sapienciales; pero que, no es el único camino de hacerse expresar ese relato de la “creación”, como lo sitúa Eliade (2000: 17), a través de la exteriorización de una plenitud en la que “se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*” (Eliade, 2000: 17). Tras el origen, no hay forma de evadir la incursión de lo sagrado en la cotidianeidad mundana, ávida de estos relatos imprescindibles para su propio bienestar en la comprensión del engranaje que domina su *hacer* en el universo.

La oposición en el término *mythos* y *logos* recreada en el diálogo de *Protágoras* de Platón, se funda no en su capacidad narrativa, sino en su habilidad analítica, argumentativa, racional, empírica.

El *mythos* es para Aristóteles “el fin (*telos*), el origen (*arché*) y el alma (*psiche*) de la tragedia” (Subirats, 2012: 56), por ser en su dimensión ritual, dramática e imitativa. En él está implícito según D. W. Lucas (Sabido, 2005) la propia acción que dirige la obra trágica, indispensable para la construcción de su estructura, en la que además se desarrolla la peripecia, para poder hacer posible la contemplación del poeta. El *mythos* en este sentido es símbolo de fábula o trama, su estructura es la *systasis* del texto, que reúne la composición de los elementos de dicha disposición; siguiendo a Aristóteles, surge de la imitación de unos hechos o acciones, no de identidades individuales (Sabido, 2005). Es cierto que la *Poética* habla del *mythos*, pero Aristóteles no lo entiende según la canónica expresión que se da del mito, como tal:

El mito tradicional es, en esto, distinto del *mythos* que la *Poética* considera *télos* y *phyché* de la obra. Así, la historia de Edipo de Tebas es fuente del *Edipo* de Sófocles, pero no es el *mythos* del *Edipo* de Sófocles tal como Aristóteles lo entiende (Sabido, 2005: 71).

El *mythos* aristotélico (Pfister, 1993) se sustituirá por el término *argumento*, cuyo principal carácter divergente radica respecto a la trama, en la disposición estructural

adoptada. En el segundo caso, a partir de una ordenación ya no cronológica de los eventos, sino organizados a expensas de un sentido narrativo artístico.

Pero, este relato mítico o acción narrativa de la tragedia, tampoco puede reducirse a una imitación. Por el contrario, está atravesado por la gravedad de fuerzas y conflictos que llamamos sagrados porque vinculan las expresiones humanas bajo cualesquiera de sus formas y lenguajes individuales con una realidad general, profunda y primordial, que por eso mismo llamamos divina. Sus actores y sus máscaras no son performativos. Son sagrados. Están ligados a las acciones rituales y a los fenómenos de posesión y trance divinos inherentes al ritual. En la narración o actuación míticas la voz y la palabra, el movimiento corporal, e incluso el atuendo y el gesto unen necesariamente lo emocional a lo real, lo individual a lo comunitario, lo profano a lo sagrado, y lo sensible a entidades suprasensibles. Ninguna de estas características de la mimesis trágica puede subsumirse bajo la categoría de imitación o re-presentación. (Subirats, 2012). El rito implica “imitación” aunque no se afane en copiar un objeto sino en reproducir una emoción. La vinculación del arte con la mimesis, como proceso que deriva de la creación artística, se encuentra para Harrison (1913: 46) en una situación de dependencia de la mimesis al arte, no al contrario. De forma que, el germen de la imitación, es posterior al arte en sí mismo: “mimesis springs up out of art, out of emotional expression, and constantly and closely neighbours it” (Harrison, 1913: 46). Siguiendo la tesis de Jane Harrison (1913: 47) sería erróneo traducir el término mimesis – “the word *mimesis* means the action or doing of a person called a *mime* [actor teatral]” (Harrison, 1913: 47)–, como imitación. El significado de su raíz implica *actuación* más que *imitación*¹⁴⁶.

El dramatismo que adquiere lo mítico en la narración se debe a que sus protagonistas, seres divinizados o heroicos, ejecutan acciones extraordinarias como doctrina para con la sociedad. En el epicentro de la estructura del relato (Bermejo y Reboreda, 1996) está ese héroe mitológico, que tiene algún tipo de enlace con la divinidad, y por cuya relación, tiende a estar dotado con rasgos especiales que lo alejan de lo humano, pero no impiden que sea el paradigma ejemplar para empatizar con sus

¹⁴⁶ El declive de la teoría del arte como “imitación” se inicia en el Romanticismo, cuando se antepone la expresión del ser individual del ser humano y de sus emociones en las formas artísticas. El impresionista muestra a través de sus ojos su percepción de la naturaleza, su forma de “imitación” perturba el canon preestablecido, muestran sus impresiones ante lo que les rodea. En cambio, el expresionista no idealiza la naturaleza, sino que refleja su propia emoción (Harrison, 1913).

victorias y sus derrotas. La personalidad de este es independiente a la voluntad de las deidades, lo que lo convierte en un ser con autodominio.

“El mito sería de alguna manera el ‘modelo’ matriarcal de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la *psiqué* del *sapiens sapiens*, o sea la nuestra” (Durand, 2012: 106).

La tradición narrativa del mito parece indisociable de cualquier esquema estructural de sus propiedades constitutivas, esa “narratividad” lo acerca según Martínez-Falero (2013) a una ficcionalidad despojada de sus constituyentes rituales. “De este modo, la creencia deja su lugar a la literatura, fundiéndose la narración mitológica en el corpus textual de una tradición literaria” (p: 484). Cesare Segre (1985) alberga dentro de la propia estructura de la *novella*, los residuos de un contar mítico compartido con la fabulación del cuento. En él se enmarcan más personajes, de los que en la mitología heroica griega se recogen, pertenecientes a relatos infantiles como Pulgarcito (Ruiz, 2001a) o a la canonización literaria de un arquetipo como el de Carmen, en la literatura francesa y española. Así, se aplicaría el ámbito diferencial de Bermejo (1979) entre el mito y el cuento, las tensiones sociológicas que involucran. Ambos podrían convivir en un contexto en el que uno se convierte en subsidiario del otro: el cuento del mito –del que extrae además de personajes, la trama o los motivos–.

A pesar de constituirse como relato, su etiqueta parece enfermar al aplicarse en el seno mismo de su ser, pues cualquier inscripción categórica parece inconveniente según los ojos de quienes lo juzgan. Es relato, pero su ficción se cuestiona, así también pierde su veracidad histórica, pues introduce elementos legendarios que lo cercan a una insignia fabulada de sus motivos. Pero si como Gual (1997: 9) determina, no es fábula tampoco alegoría, y la arquitectura de su ficción podría tambalearse sin un mirar racionalista, ¿qué se puede esperar del mito si los partícipes de su obrar son individuos extraordinarios, con atributos inverosímiles para el género humano y que conducen con su intervención a un destino trágico de sucesivas vicisitudes célebres?

La distinción que separa al mito de los relatos escritos en forma de cuento o leyenda es común a Grote, Lévi-Strauss y Malinowski. “El mito entra en escena cuando el rito, la ceremonia o una regla social o moral demandan justificante, garantía de antigüedad, realidad y santidad” (Malinoswki en Bermejo, 1979: 25). La realidad que rescata el mito, frente al cuento y la leyenda, es “más elevada” por tratar de cubrir *algo*

“ad hoc” e intervenir en la estructura social. En una tesis antagónica, que toma los presupuestos del inconsciente de Sigmund Freud, el mito pasa a ser un producto de la mente humana. Es el caso de Geza Roheim que entiende el mito como “un documento del inconsciente que expresa sus contenidos y complejos” (Bermejo, 1979: 28) o de Georges Devereux que integra además cierta responsabilidad a la sociedad dentro de la fuerza que impera en la *psique*.

Las orientaciones conceptuales que ha adquirido el término *mythos*, oscilan entre una acepción habitual, que lo relaciona con todo aquello que es fruto de la ficción, de la fábula; y otra que ejerce el poder al mito de ser verídico, más próximo a la realidad que la propia historia. Ruiz (2011: 29) los sitúa en una posición *entre* dos entidades: lo ficticio y lo histórico.

“La historia es una actualización de la ausencia, es decir, consiste básicamente en un proceso de evocación” (Bermejo, 2014: 23), de personas y de los acontecimientos en los que estuvieron involucradas. El historiador realiza la misma labor que el *mnémones* griego para Bermejo (2014): recuperar la memoria del pasado, ser el sostén del recuerdo colectivo. Escribe un relato que puede aproximarse a la ficción, porque es escrito tras el paso del tiempo, en circunstancias ajenas a su contexto. Interviene el intelecto a través de la aplicación de un método, por tanto, su artificiosidad lo aleja de las atribuciones subjetivas que se le puedan insertar.

“La historia es la evocación de una ausencia, la expresión finita de un deseo que aspira a ser infinito, la descripción imperfecta de mundos desaparecidos” (Bermejo, 2014: 37). El mito se presenta en los campos racionales del conocimiento como el inadaptado que niega el sabor de la historia o la filosofía. Las fuentes conservadoras así lo consideran, aunque las corrientes que rompen con la tradicional perspectiva huyen de sistematizar o limitar en exceso sus procesos de actuación. En cambio, Müller encuentra certero estudiar el mito como un sustrato de la historia, dotando de cierta realidad a los acontecimientos míticos. Johann Jakob Bachofen no lo aparta de la historia, pero tampoco le confiere el calificativo de una posible “realidad histórica”. La conveniencia de presentarlo con un contexto, histórico indudablemente, permite encuadrarlo en un sistema cultural y social sobre el que se hace comprensible.

Bermejo (2014: 42) diferencia dos corrientes: (1) el mito es un enigma narrativo carente de verosimilitud y cuyo sentido está oculto entre los entresijos de su estructura

simbólica. (2) El mito como sistema de pensamiento. Entre ambos discurren una cantidad de contextos y tiempos tan dispares desde la Antigüedad Clásica, que es inevitable no encontrar puntos divergentes.

Si el mito se halla alejado del reino de la verdad, y consecuentemente del mundo de la realidad, no es por su propia naturaleza, sino porque en la actualidad, y en determinadas etapas de Antigüedad, ya no disfrutaba del consenso que hacía que socialmente sus contenidos fuesen no solo verdaderos, sino plausibles (Bermejo, 2014: 121).

La “tradicionalidad, pretensión de veracidad, improbabilidad de los elementos verosímiles” (Ruiz, 2001c: 246) son los tres estambres que componen el funcionamiento del mito.

Eliade (1991) centra al mito como un relato en el que se narran cuestiones que afectan a la existencia, “se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*” (Eliade, 1991: 7). Son seres sobrenaturales quienes protagonizan estos relatos, que se remontan a los comienzos de algo, y que hacen que el Mundo, acoja lo sagrado. “Por el mismo hecho de relatar el mito las gestas de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas” (Eliade, 1991: 7). La veracidad de su acción dramática, orientada a aportar las respuestas primeras a la perentoriedad interpretativa del vivir humano, está condicionada por la certidumbre de su propio existir. Gual (1997: 21) les concede verosimilitud en tanto que su Verdad aspira a un asumido convencimiento de su fe, análogo al de quienes creen en una imagen concreta de efectuarse la religiosidad en el mundo. La evidencia de su certeza surge (Eliade, 2000) de su propia sacralidad.

Si el Mundo *existe*, si el hombre *existe*, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los “comienzos”. Pero otros acontecimientos han tenido lugar después de la cosmogonía y la antropogonía, y el hombre, *tal como es hoy*, es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, *está constituido por estos acontecimientos*. Es mortal, porque algo ha pasado *in illo tempore*. Si eso no hubiera sucedido, el hombre no sería mortal: habría podido existir indefinidamente como las piedras, o habría podido cambiar periódicamente de piel como las serpientes y, por ende, hubiera sido capaz de renovar su vida, es decir, de recomenzarla indefinidamente (Eliade, 1991: 9).

El mito “está, por su naturaleza misma, emparentado con el arte, en todas sus creaciones” (Grimal, 1989b: 11), de forma que las historias que en un principio pueden parecer epopeyas heroicas —la *Iliada* y la *Odisea*—, se han mitificado, puesto que la relación de sus personajes con seres divinos permite proyectar sus hazañas particulares a una dimensión cósmica. “Gracias al mito, lo sagrado ha dejado de ser terrible; toda una región del alma se ha abierto a la reflexión; gracias a él, la poesía ha podido convertirse en sabiduría” (Grimal, 1989b: 13). Los componentes realistas de estos relatos son para Kirk (1970) la parte que desconectaría el texto del relato mítico, para asimilarse entonces como una narración legendaria con fuerte arraigo histórico, más cercanas ambas a la leyenda que al mito. Aunque los arquetipos que suponen para los planteamientos posteriores son significativos para el mitólogo. En *The Workd of Odysseus* de Finley, citado en Detienne (1985), se ocupa de atribuir historicidad a los hechos relatados en *La Iliada* y *La Odisea*, de forma que el mito de Ulises pasa a ser refutado por ser parte de la memoria coherente de un pueblo. Enfrentado a este posicionamiento, Havelock en *Preface to Plato* (1963) describe a Homero como un poeta que registra el relato de la epopeya de un héroe.

La estructura del *mythos* está en constante cambio, no tiene una configuración rígida, es por ello por lo que Grimal (1989b) considera que las circunstancias históricas y culturales afectan a su apariencia. “Han *vivido* —y en consecuencia se han transformado— a través de todo el pensamiento antiguo, en ocasiones hasta nuestros días, y las distintas generaciones no les han requerido que exprese siempre la misma verdad” (Grimal, 1989b: 99). De hecho, delimita tres etapas de desarrollo: la edad épica, la edad trágica y la edad filosófica o sofística. Se nutren de sucesos históricos sobre los que se imaginan aspectos ingeniados para justificar ciertas actitudes, de cuentos populares. Sus personajes, no están alejados del ser humano, que es deudor de su narrativa; son seres que, aunque cercanos a lo divino, o a acciones sobrehumanas, se identifican sin problemas de distanciamiento. Todos los elementos míticos responden a la resolución de una acción. Lo relatado es el gran modelo didáctico para la educación griega. “El mito proporciona un universo poético, un dato al que cada uno da la forma que desea, según la imagen de su propia verdad interior” (Grimal, 1989b: 106). Los “personajes” que cuentan su relato, son calificados como “las gentes del mito” por Detienne (1985: 63), permanecen en un espacio hueco, “no son portadores de un mensaje, no tienen el privilegio de un relato” (Detienne, 1985: 63).

Los poetas épicos –Hesíodo, Esquilo o Sófocles– se preocupan del lirismo narrado, no tanto de la verosimilitud de los hechos. Aun tratándose de temas míticos, lo literario domina el texto, se altera la cronología de los episodios, si es necesario, se suprimen, así como se subvierten los caracteres de los personajes, en beneficio del relato narrado.

Si se parte de la concepción en la que el mito es un enigma que desbloquear, cuyo envoltorio presenta con falsedad sus referentes, el análisis se merma por la rigidez de la moralidad religiosa. En su “contaminada” constitución de sí, dispuesta a la elaboración constante y cíclica a través del arte, clama recomponerse de esas reelaboraciones tanto para descubrir el sentido más primitivo que lo ha fundado, como para revelar aquellos concebidos a posteriori.

Jenófantes de Colofón, citado en Bermejo (2014), critica en Homero y Hesíodo confundir al ser humano con una visión errónea de la conducta moral, al hacer de las divinidades figuras cercanas en apariencia a su fisionomía. Tampoco Hecateo de Mileta –en torno al siglo VI a. C.– le concede al mito al ser un texto verosímil, por lo sobrenatural de los actos de los personajes que intervienen, por alejarse de los cánones de la historia. Críticas que son extendidas entre otros filósofos presocráticos como Heráclito o Tucídides, pero quienes utilizarán con cierta contradicción, los recursos míticos encarnados en las grandes figuras mitológicas.

No ocurre en Platón donde sí es más incisivo con el mito por su proximidad a la poesía y al arte –condenadas por la libertad de su registro, patrimonio del pueblo, obstáculo de la justicia–. El mito es bajo sus ojos “perverso” mientras no se encamine hacia la filosofía, mientras no se rija por producir conceptos a través de “una dialéctica que sea una mayéutica” (Bermejo, 2014: 47).

El mito como relato “es como una verdad mixtificada a la que hace falta despojar de su poético disfraz para hallar su auténtico contenido histórico” (Bonilla, 1964: 19). El contenido que trasciende la “leyenda mítica”, que podría interpretarse como la anécdota de unos personajes más o menos cercanos a lo humano, encierra una verdad universal que atiende a conflictos colectivos.

“La tragedia”, dice [Colette Astier], “ha dado voz al mito, el mito le ha prestado fuerza” (pág. 42), subrayando así la perfecta adecuación entre el mito y su

formulación, y dando preferencia al mismo tiempo a la organización estructural instaurada por Sófocles (Trousson, 1980: 98).

5.3. La mitología, caudal del arte

En *Introducción a la esencia de la mitología*, Jung y Kerényi (2004) conciben a la mitología en sí como una forma de arte, comparable a la poesía. “El mito es connatural con la poesía” (López, 2003: 604). Acercar el mito a los estudios literarios es una tarea natural, en tanto que su registro en forma de textos fuerza a la literatura a girar la mirada hacia la estela de las historias mitológicas.

Myths, then, are stories that map out meaning and value. They do not obey the limitations of science, and by extension suggest that existence has more to it than science can ever explain, and therefore that there is indeed a supernatural world, a spiritual world where gods and other entities exist beyond this physical world of the senses (Eiss, 2013: LX).

La literatura ha sido el referente por el que el relato mítico florece, se enreda y eclosiona a lo largo de la historia cultural como recolectora de los saberes que guarda el ser humano. Robert Scholes en *Introducción al Estructuralismo en la literatura*, entiende la disciplina como un complejo sistema relacional, que abarca al resto de sistemas de la humanidad a partir de una relación cómplice de sus instrumentos. Desatando una incidencia sobrehumana de la literatura en su relación con el entramado cultural, social y artístico. La contabilización de todos los objetos estético-artísticos que han utilizado la imagen alegórica y simbólica del mito en su particular narrativa se derrama en toda divulgación inventariada.

Pero, antes de que los textos recogiesen en forma narrativa la amplitud moral del mito, sus propios arquetipos convivían en la oralidad de otras tradiciones incluso ajenas al universo griego. En Lax (2014) se ejemplifica esta situación con las reminiscencias folclóricas de Edipo, previstas gracias al antropólogo Vladimir Propp, más allá de la tradición occidental. Interesante la reflexión de Bettini y Guidorizzi (2008), que se añadirá a continuación, por despertar la conciencia estandarizada que se tiende al perpetrar en la crítica artística la canonización de ciertas prácticas, discursos o narrativas, bien fundadas por los argumentos de la razón. Cuya transformación de los *sentidos* es más quebradiza, más inestable y por fantasiosa, alejada de credibilidad; pero cuyo bagaje

inteligible conserva perenne la perseverancia del creador a hacer del mito la credencial expresiva.

Intentemos suponer que, por un capricho del destino, el Edipo Rey de Sófocles se hubiese perdido y que, en cambio, se conservase el Edipo de Eurípides, del que quedan sólo unos pocos fragmentos. La literatura occidental contaría en este caso con un Edipo completamente distinto, probablemente mucho menos adecuado a servir de modelo para las reflexiones de Aristóteles sobre la tragedia y de Freud sobre la psique (Bettini y Guidorizzi, 2008: 72).

El mito está abierto a una diversidad de enfoques, de interpretaciones y de lenguajes, que relatan las particularidades específicas de uno en concreto, como puede ser el mito de Edipo, de Medea o de Ariadna. “Su mito nos lleva a un camino sinuoso a través de un bosque de narraciones” (Bettini y Guidorizzi, 2008: 25) entre la tradición tribal del Edipo arcaico, el despertar trágico grecolatino de Sófocles y Séneca, pasando desde el medieval o la recuperación ulterior modernizada de Voltaire, entre otros. El arquetipo se nutre de las experiencias que en cada paradigma creativo van configurando su esencia, sus caracteres y su identidad.

Lo provechoso de la escena, también la coreográfica, es la capacidad de reproducir la imagen en un dinamismo de coherencia dramática, en el que se completan incluso los silencios, aquello no dicho en la Antigüedad Clásica –cuyos textos son de referencia habitual– para ahondar en todo aquello prohibido de la preceptiva aristotélica. Las turbaciones de los personajes se deben exhibir ante el espectador, por ser su presencia un indicativo de acción, de discurso.

Lo griego, en su conocer mítico, se emplea como patrimonio artístico por el que proveer de discurso adaptable “a todos los contextos culturales, siempre abiertos a nuevas lecturas artísticas” (Galindo, 2017: 236). Es un compendio de los conocimientos (Brioso, 2013) de moral griega ataviados. Mircea Eliade (1991) señala la disposición de lo mítico como una narración que actúa como la urdimbre, repartiendo sus hilos, anexionándose los *mitemas* y los arquetipos entre sí. García (2008a) justifica esta extensión de la mitología precisamente por haber compuesto a lo largo de los siglos un “acervo cultural” (p: 3) de tal magnitud que sus personajes se explican a sí mismos por la propia “fama” que han ido adquiriendo. Lo resaltable de esta situación es que aún siendo múltiples los episodios que la conforman, aún fragmentándose en una heterogeneidad artística de

figuración estética diversa, su unidad permanece. No se ha llegado a quebrar la potencia de lo mítico, pero ¿las reinterpretaciones o lecturas revisitadas de sus concernientes relatos, llegan a mudar de piel lo suficiente como para que la entidad heroica pierda su identidad? Muñoz (2016) resalta esas oposiciones entre las semejanzas, que reaparecen en términos de intertextualidad entre los discursos disponibles sobre mitología. “El sistema se mueve, en él se producen desplazamientos, inversiones, etc. que son operados por los participantes de ese juego semiótico, como agentes productores y modificadores de sentido” (Muñoz, 2016: 52). Esta aparente inestabilidad dentro del entramado artístico de la mitología es parte de su acervo cultural, como consecuencia directa de la evolución de las sociedades, de su ideología dominante y de los cambios perturbadores que los movimientos revolucionarios dirigen contra un “orden” que no les representa. Esto, no hace más que traslucir “una incredulidad, una dilución de los valores, una caída de los héroes y de los ideales” (Muñoz, 2016: 53), pero al mismo tiempo, refleja el poder que los representantes míticos tienen en la sociedad. De sus voces parece emanar los dictámenes que cualquier oyente es capaz de escuchar.

De todas forma el utilizado es a menudo el de Sófocles. Y esto precisamente es lo que motiva que cada elemento del mito se enfoque de forma distinta, y se le otorgue unas cualidades y unas atribuciones dispares. De hecho, hasta que el mito es representado en teatro los aspectos relacionados con el sufrimiento del personaje de Edipo, –por su drama interior al descubrir quién es Yocasta– no existen. En el teatro se precisa desarrollar la escena trágica, y esto implica ahondar en ese drama interior del personaje, pues la desesperación de los protagonistas debe ser trasladada al público: “antes de la invención del teatro, el mito se expresa por medio del relato y vive fuera del individuo” (Bettini y Guidorizzi, 2008: 47). Aunque es precisamente el relato, la “fase literaria” lo que se trasluce en narración y es lo que se encuentra en la pieza *Night Journey* de Martha Graham. Pero no se reduce a su texto, sino que permite que el mecanismo intertextual ejerza su acción en el ballet. El texto coreográfico de Graham revela un momento específico del suicidio de Yocasta, acción ya revelada en el Canto XI –v. 271-280– de la *Odisea*; pero que en Sófocles por la preceptiva aristotélica, no se representa en la escena.

La fuerte presencia de la literatura de la antigüedad clásica, y por extensión, del resto de expresiones artísticas, en el pensamiento del panorama cultural occidental, supone un punto de inflexión en el que detenerse. La fuerza de los mitos en la creación

no es una cuestión obsoleta, se trata de un recurso prácticamente imprescindible en el estudio del arte en todas sus formas. Stella (2002) plantea que el volver a Grecia y Roma es un aspecto necesario en el estudio comparativo de la literatura puesto que cualquier reconstrucción de un relato mitológico, debe remontarse al origen de esa “narración y de su articulación multicultural” (Stella, 2002: 72).

En el ámbito danzado, la temática mitológica formaba parte ya de las danzas señoriales del Renacimiento temprano. De hecho, con motivo de las bodas de Galeazzo Sforza, duque de Milán en 1489, con Isabella de Aragón, se interpretan números danzados intercalados entre los platos del banquete creado por Bergonzio di Botta, maestro de baile. Lo interesante es la fragmentación narrativa, al distribuir cada escena argumental respecto a los platos cocinados:

Hombres que representaban a Jasón y los Argonautas en busca del vellocino de oro hacían su entrada cuando se servía el cordero asado; Neptuno y los duendes marinos anunciaban la llegada del plato del pescado; Pomona, diosa de la abundancia, presidía la presentación de la fruta (García B., 2001: 49).

Como coda final, se interpretó un ballet de carácter alegórico, que aunaba danza, música y discurso; de los cuales no se ha especificado título.

Fruto de la colaboración que se ejerció entre los profesionales de la danza y la literatura, a la que se le ha dedicado una extensa exposición de los hechos, en el marco del Renacimiento, citar un ballet nacional de temática rusa¹⁴⁷, en el que participan tanto hombres como mujeres. Hilverding¹⁴⁸ y Sumarokov, lo producen basándose en personajes alegóricos, dioses del Olimpo y figuras mitológicas varias, tomando una obra dramática de este último, titulada *Semira* en homenaje a la labor de Catalina La Grande para con la danza (Nye, 2001).

Sirva esto de precedente, antes de dedicarnos a relatar las interferencias de lo danzado en el ritual, en su reminiscencia primigenia, y por extensión en lo mítico, que no

¹⁴⁷ Hilverding, no realizó obras completas heroicas, aunque sí temas aislados extraídos de éstas. A pesar de que este es el primer ballet con temática rusa, la rusificación del repertorio escénico no eclosiona hasta el periodo romántico a partir de la obra de Didelot (Nye, 2001).

¹⁴⁸ Franz Hilverding es discípulo de Angiolini. Su padre fue bailarín, Anton Coblet, quien introdujo en su forma de danzar los recursos del teatro de marionetas, la danza cortesana, y el espíritu del personaje Hanswurst –versión alemana de Arlequín, adaptación atribuida a su padre–. Sus reformas están centradas en la búsqueda de un teatro nacional alemán, alejado de la sociedad aristocrática, más cercano al pueblo (Nye, 2001).

deja de ser el caudal donde Medea navega. Y a la que le dedicaremos un lugar de honor, por ser el tema mítico escogido para la transfiguración mítico-literaria al lenguaje de la danza. Pues en realidad, como Bonilla (1964) apunta, la mitología griega es el gran asunto utilizado por la cotidianeidad espiritual de su *contar*,

En una *suite* de gestos rimados de los brazos, de las manos y hasta de los dedos, en una mímica espiritual que pone las bases al *ballet* de todos los tiempos y es capaz, según dijo Platón, de imitar la palabra de la musa (Bonilla, 1964: 73).

6. Aproximaciones mítico-rituales en la danza

1.1. La ritualidad en la danza

6.1.1. Reminiscencias de un mover primitivo

Primero fue el gesto. El gesto simple y significativo, el gesto con carga expresiva que quería decir –y decía– lo que necesitaba el hombre transmitir: sentimientos, necesidades. Después ya –sólo después– fue el sonido gutural. Y más tarde la palabra (Vilar, 2011: 17).

La cita de José Rafael Vilar recuerda a unas palabras tantas veces repetidas, tantas veces veneradas, otras tantas rechazadas, según si se asimila la creencia teológica o, por el contrario, se cuestiona la fiabilidad histórica de aquellos dogmas de la Iglesia Católica. Nos referimos al primer versículo del Evangelio de Juan: *En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios*. Hay en el fragmento anterior, una reescritura sobre la idea de aquello que existe en un principio –ese *algo* que está en el comienzo y se percibe en términos de superioridad–, al sustituir el *verbo*¹⁴⁹ por la *danza*.

J. R. Vilar, no es el único que toma este texto para justificar el origen de la danza, es decir, para fundamentarla como principio, germen o umbral. Serge Lifar (1973) se asienta en el mismo verso para exponer la base de su pensamiento, de su estética y de su concepción particular de lo que la danza significa. Y así dice: “En el principio era la Danza, y la Danza era el Ritmo. Y la Danza estaba en el Ritmo. En el principio era el Ritmo, todo ha sido hecho por él, y sin él nada ha sido hecho” (Lifar, 1973: 17). Aunque su objeto es también amparar la conexión de la danza con los orígenes más primigenios del hombre, mostrarla como principio de vida, como parte de la naturaleza –al igual que el ritmo¹⁵⁰–, le interesa además recalcar la cuestión que conecta el latir rítmico del cuerpo

¹⁴⁹ “El verbo es una voz compuesta, provista de significado con noción de tiempo, ninguna de cuyas partes, como ocurre también en el caso de los nombres [otro de los elementos que integran la *elocución* en la tragedia aristotélica], tiene significado por sí misma” (Aristóteles, 2002: 83).

¹⁵⁰ “El ritmo está íntimamente ligado al tiempo, conquistar uno es convertirse en el amo y señor del otro, es humanizar algo en lo que el resto de los seres vivos simplemente están integrados” (Ponte, 2015: 126). La danza es un arte temporal, que discurre en el tiempo y, como tal, impide su congelación, la huida de un presente, así como, dejar su huella en algo que, de lugar a un disfrute posterior, sin que se desvirtúe su esencia. Es cierto que, con la difusión de los dispositivos tecnológicos de captación de imágenes y su extendido uso, se acercan los procesos y se intenta burlar su esencia efímera. Antes de llegar a este punto, se ha perdido una gran cantidad de material irrecuperable para el sector cultural, y que ejerce un sentimiento de orfandad para los representantes de la danza, que afecta a la comprensión de los “modos de hacer” de tiempos pasados. No hay que remitirse a una fecha muy anterior a su existencia, para ser conscientes de

en movimiento con la palpitación de lo natural. “Las fases de la luna, las mareas, los latidos del corazón humano” (Lifar, 1973: 18), son un reflejo de la perfecta sincronía de la naturaleza, subordinada a ese ritmo que no cesa, que está en constante cambio y que marca los procesos esenciales del cosmos. La pervivencia del ritmo en el origen de la reproducibilidad representacional (Barthes, 1986) permite hacer de lo cotidiano emergencia creativa, abrir al ser humano la posibilidad de hacer escucha, contingencia hermenéutica de una posterior codificación.

¿El *mover* surge entonces primero? ¿Antecede a la palabra? María Zambrano (2011) recuerda que es en el mismo útero del seno materno, donde se empiezan a explorar las posibilidades motrices del cuerpo. El latir del feto en el vientre se explicita con las primeras patadas, movimiento sustentado por el palpar sanguíneo arterial. Desprendida la bolsa amniótica, el bebé descubre el mundo con una mirada observadora y, el tacto, la piel entre sus manos, completa los matices. Sus primeras palabras, son una destreza exclusiva de la raza humana, pero de cuyo dominio se exige una atención específica para la discriminación de las distintas lenguas que pueblan el mundo. Palabra hablada y movimiento disfrutan de un *mover* común, sometidos a una no permanencia temporal: “Y la palabra primera se recoge, vuelve a su silencioso y escondido vagar, dejando la imperceptible huella de su diafandad” (Zambrano, 2011: 136). Mas no se pierde.

“La Danza estuvo en sus comienzos aliada al ritmo, por medio del batir de los pies y las manos, antes incluso de que fuera acompañada por la música instrumental o vocal” (Corresponsal Esfinge, 2002: 44). Los principios que rigen las primeras danzas están conectados bajo criterio de Salazar (1950: 10) a los musicales, salvo excepción de aquel que se encarga de la distribución del cuerpo en el espacio: el *agónico* se encarga del “desenvolvimiento del gesto”, el *dinámico* de la intensidad de la intervención muscular y aquel que gobierna el ritmo plástico del cuerpo. El cariz de los gestos se altera en relación con el carácter que querían o necesitaban matizar: “la elevación de los brazos en la imploración o en las lamentaciones, la ondulación del busto en los ritmos pequeños que expresan un bienestar moderado o la elevación de piernas y brazos en los grandes ritmos” (Salazar, 1950: 11). No hay un *contar* determinando en estas danzas primitivas, pero sí un interés reflejo por ser más que un entretenimiento, la “descarga emocional” de sus

que una gran cantidad de títulos se ha perdido sin remedio para el patrimonio coreográfico, por su inmaterialidad.

intérpretes. La energía emocional liberada a través de estas danzas rituales adopta a producir movimientos espasmódicos, bruscos que parecen estar más regidos por el desequilibrio que por un pensamiento prudente: “Los gestos desordenados del epiléptico, su estar *fuera de sí*, tienen una importancia mágica esencial, y tienden a codificarse en la repetición de los trances, adoptando una técnica” (Salazar, 1950: 15). Ese procedimiento no es más que la repetición constante de secuencias de movimiento, realizadas en torno a un objeto sagrado y simbólico.

Para la Antigüedad era un instrumento de comunicación con los dioses, asociada entonces al ritual y a la ceremonia divina de una forma casi inherente. La unión entre el ritmo y la danza no necesita explicación, tan solo con visualizar el percutir de las extremidades en consonancia con los sonidos del tracto vocal, surgen los *ruidos* previos a la melodía y el *movimiento corporal* sin pretensión artística. Así se le atribuye a la danza el ser la primera manifestación artística por no necesitar de otros instrumentos salvo su propio *cuerpo*.

Con la creación del Universo comenzó también la existencia de la danza, lo que significa la unión de los elementos. La danza circular de las estrellas fijas, la belleza del orden y la armonía en todos sus movimientos es un modelo la primera danza en el momento de la creación (Corresponsal Esfinge, 2002: 44).

La apariencia originaria de la danza frente a otras artes se debe, además, en esta constante rítmica, al hecho de que el movimiento prevalece sobre la escena, frente a cualquier otro elemento. Al ser el cuerpo el responsable del *mover*, de su rítmica, la propia esencia biológica de su arquitectura la hace emergente, según Pocostales (2016) en acciones no artísticas de la naturaleza: la danza de las abejas sería un ejemplo. No ocurre con la literatura, a pesar de que el cuerpo se encarna en ella.

Por tanto, se antecede el origen de la danza al de la palabra, pues el gesto sin academizar es más accesible que cualquier lenguaje codificado. El gesto sería un acto primitivo que está presente en los registros prehistóricos conservados –pinturas rupestres o cerámicas–, tanto en forma de danza coral como individual¹⁵¹. Las reminiscencias

¹⁵¹ Los materiales de registro artístico utilizados repercuten en la cantidad de piezas conservadas que referencien su presencia y, por consiguiente, en la veracidad que juzga su “dominio” sobre las prácticas de las incipientes sociedades. “El ser humano hizo del espacio ritual y del tiempo en el que se realizan estas danzas, un lugar sagrado, in illo tempore, un lugar tras el velo de la realidad cotidiana, allí, en el mundo de los dioses” (Ponte, 2015: 478).

primitivas de la danza, como manifestación de cierto movimiento expresivo en manos de un ser humano que se percibe, en un principio, ajeno al “progreso” –a las capacidades y a las habilidades que se consideran actualmente deudoras del dominio del intelecto–, sitúan a esta práctica, siguiendo a Curt Sachs –musicólogo y fundador de la organología moderna (Gétreau, 2009) – como el primer arte legítimo. Sería la danza la responsable, como nos expone Ponce (2010), de canalizar el origen de los designios de la naturaleza.

En los rituales conectados con la Tierra, con la exaltación de su figura y la magnificencia de sus atributos, se extrapolan los condicionantes celestiales que subsisten por naturaleza el universo y que son análogos a la fecundación humana. Las ceremonias celebradas con motivo del inicio de las cosechas son, desde el Neolítico, una actividad sacra que se percibe, según Karen Armstrong (2005), como la manifestación de una institución conyugal: “la tierra era femenina, las semillas divinas eran el semen, y la lluvia era la unión sexual del cielo y la tierra” (p: 49). Las tensiones entre el ente masculino y el femenino están presentes en la propia organización del universo, dos fuerzas opuestas, complementadas en su dualidad. Cada cultura realiza una interpretación, ajustada a sus principios y a sus tradiciones. Caillois (2006) equipara el fenómeno a los principios orientales chinos del *yin* y *yang*: “el *ying* manifiesta la virtud del invierno, el *yang* la del verano” (p: 67), lo primero es lo femenino –que teje los hilos en el telar en la estación fría–, lo segundo, lo masculino –que ara la tierra al sol en la estación cálida–. Las ceremonias rituales son un espacio dedicado a la convivencia de ambos aspectos¹⁵².

La sexualidad explícita de este tipo de rituales era la forma más accesible de potenciar la energía vital de lo natural: rendir culto a la Tierra para que lo fecundado dé sus frutos con abundancia. El idilio posible de esta lectura pasional contra la aridez de los campos, y la esterilidad de los hombres y las mujeres, comporta una serie de riesgos que hacen de la actividad una tarea ardua, compleja, que implica una posterior labor de crianza constante, para no malograr lo logrado. Las ceremonias camufladas bajo gritos de fiesta eran más que un entretenimiento festivo, suponían el instrumento de compromiso de la comunidad para con la Tierra que ocupa. Aun con el cuidado extremo del hijo o de los beneficios de la tierra, los desastres naturales y los infortunios de la enfermedad son una

¹⁵² Caillois (2006: 67) está relatando el festejo del equinoccio en el ámbito oriental, donde también las danzas son el reclamo del ser humano para que las fuerzas de la naturaleza se presenten bajo sus intereses. El antagonismo entre los dos polos no tiene por qué referirse a una diferencia de sexos, sino a cuestiones que se enfrentan por tener caracteres diversos.

amenaza persistente, de ahí la gran cantidad de relatos de adoración a lo fecundo y el empeño de ofrecer obsequios de gratitud. La mitología elogia a la Madre Tierra en distintos contextos míticos, en los que se confronta la dualidad muerte y vida, como parte del ciclo estacional de la naturaleza¹⁵³. No sería descabellado afirmar que, en todos los continentes que componen la Tierra, el ser humano primitivo recurrirá al poder que los rituales danzados ejercen en la mentalidad de cada tribu para superar los problemas de la Naturaleza (Bonilla, 1964). “La danza ha establecido en todas las culturas de la historia un puente de comunicación con lo divino, así como una comunión ontológica con lo más esencial de su ser” (Ponte, 2015: 90).

De hecho, en gran parte de los lugares de Sierra del Norte de Puebla y Totonacapan, México, se ejecuta una danza de fertilidad, todavía vigente: *La danza de los voladores*, para pedir una buena cosecha al dios del sol. Los bailarines, caracterizados con los vivos colores del guacamayo, danzan reproduciendo su vuelo alrededor de un gran poste –palo santo–, que se clava en un hoyo profundo. En un bucle constante, ejecutan 52 vueltas, igual que las semanas que componen uno de sus años, así como la cantidad de años que integran uno de sus ciclos solares (Ponte, 2015). La caracterización “carnavalesca” entre los integrantes de la representación, es otro de los elementos frecuentes, ambientado en la personificación de animales (Vilar, 2011). Una práctica que se extiende incluso en las fiestas paganas del Renacimiento. Las máscaras, la indumentaria y los objetos simbólicos utilizados representan el animal totémico¹⁵⁴ en cuestión. Adolfo Salazar (1950) recurre a la cultura celta, a las festividades drúidicas, a las *mascherate e canti carnascialeschi* italianas, para determinar su procedencia antes de convertirse en el germen de la festividad del Carnaval. Salazar (1950) también registra una danza enmascarada, la de los “diablillos” grabadas en una excavación localizada en

¹⁵³ En el mito sirio de Anat, esta deambula por la tierra en búsqueda de los restos mortales de Baal –dios de la tormenta–, tras celebrar un banquete funerario, cortará en trozos a su asesino, el dios de la muerte, Mot y repartirá los trozos como si se tratara de una agricultora. En el mito egipcio en el que Isis despedaza el cadáver de Osiris –asesinado por su hermano Set–, tras resucitarlo con el tiempo suficiente como para engendrar a su hijo Horus, también se reparten los pedazos por todo Egipto, cual semillas. En el mito mesopotámico de la diosa Inana, el descenso al averno resulta un viaje catastrófico. La avaricia que le mueve a querer remplazar el trono de su propia hermana trunca su plan y termina en una situación que obliga la intervención de los dioses. En su vuelta a la Tierra Dumuzi, su marido, ha suplantado su autoridad en su propio trono y huye a los infiernos. Dumuzi y su hermana Geshtinanna, alternan su reinado en el mundo de las tinieblas, regresando Dumuzi cada seis meses al lugar de la luz. La conclusión del mito es una situación similar a la de Deméter y Perséfone, pero en este caso, es una figura masculina la que se convierte en divinidad de la vegetación. El cambio de las estaciones se produce invertido (Armstrong, 2005).

¹⁵⁴ El tótem, resulta una construcción simbólica social que interviene para Durkheim (Bermejo, 1979) en la cohesión social. Para Lévi-Strauss el “totemismo es un modo de pensamiento” (Bermejo, 1979: 102).

Francia. El tótem se reencarna en el bailarín, tanto con un sentido festivo como ritualizado, hacia una unión sacra del individuo con un pedazo del mundo natural que comparte con el resto de los seres. Las significaciones asociadas al tótem en la etnología de los pueblos primitivos (Malinowski, 2001) se prolongan hacia las condiciones sociales de la cotidianidad en la que la danza se inserta. Las experiencias emocionales o la ritualidad mágica de actividades propias del ser humano son tratadas desde el totemismo, en especial a la reproducción animalizada de los movimientos. La experiencia del tótem dentro de la danza acrecienta para Lehmann (1999) la imitación colectiva de una imagen que es externa de sí –el animal–, pero que convergen en un todo uno: la tribu. Y a través del tótem se representa una disposición psicológica de lo social, en él “culmina la vivencia, la experiencia colectiva, se globaliza en un mundo espiritual propio” (Lehmann, 1999: 163).

En esta misma línea, asociada a la idea de purificación o de limpieza energética, por ser paso previo a cualquier sacrificio, pero también por suponer la regeneración del ciclo estacional, se recurre a la danza en rituales de Shin Noh, Japón. Esa necesidad de bailar para purificarse, en concreto para purgarse de las influencias malignas está por ejemplo en las llamadas danzas pre-islámicas de Zaar, en Egipto, aunque procedentes de Etiopía (Ponte, 2015). En definitiva, son recurrentes en la cultura primitiva, danzas de la lluvia, danzas de la fertilidad, danzas de iniciación, danzas de honra al sol y a la luna; toda aquella justificación que intervenga en apaciguar las preocupaciones de la vida cotidiana es susceptible de ser transformada en forma de danza ritual (Bonilla, 1964).

El gesto es una respuesta inherente e instintiva en el ser humano, de exteriorización de los afectos. Si precede a la palabra, es en parte porque en el palpitante de la tierra hay un mover intrínseco –su propio movimiento externo, así como el de las fuerzas de la naturaleza–. Los seres racionales perciben intuitivos el espectro de una “pseudodanza” en este latir inconsciente:

El ser humano comenzó a balancearse para marcar el ritmo, a lo cual podemos denominar “marcha” y su carácter está regido por el tiempo y el espacio; posteriormente, comenzó a integrar otras partes de su cuerpo fruto de sus propias emociones y que, como Gourhan asegura, abren *una salida distinta: la de la integración de un dispositivo creador, ya no de espacio y de tiempo, sino de formas* (Ponte, 2015: 128).

Lo natural en el ser humano es el constante movimiento de las estructuras corporales. La actividad de los organismos pluricelulares no cesa hasta que su envejecimiento parece sin remedio. La respiración es ya una función biológica que repercute en la totalidad del tronco —más allá del ascenso y descenso de la caja torácica—, la amplitud del movimiento afecta a otras zonas como son el abdomen o la pelvis (Calais-Germain, 2006). No es de extrañar que los miembros de las primeras civilizaciones utilizaran el fluir del movimiento corporal en su vida cotidiana. Si su intención era manifestar una cuestión cercana a un ideal artístico, es un factor más complicado de revelar. Calais-Germain (2006: 4) recurre a los hallazgos de la Gruta de Le Gabillou (c. 12000 a. C.) y a la Gruta de Trois-Frères (c. 10000 a. C.) ambas localizadas en Francia, como los documentos arqueológicos que demuestran la presencia de una danza primitiva¹⁵⁵. A estos hay que añadir el Semirredondel de Saint-Germain (c. 10000 a. C.), donde la media figura que se conserva en un fragmento de hueso es interpretada como un bailarín que danza sobre sus dedos, con una pierna flexionada y otra en el aire, pero también como un hombre atacado por un oso; las danzas colectivas de la Ronda de Addaura (c. 8000 a. C.) y las mujeres de la Cueva de Cogul (c. 7000 a. C.).

Estos restos arqueológicos, dispersos por la geografía y datados en torno al periodo Magdaleniense del Paleolítico Superior y al Mesolítico, permiten deducir las posibles costumbres “artísticas” de un ser humano primitivo, que no tiene la capacidad de estandarizar la forma de los movimientos pero que sí se deja arrastrar por la improvisación de un trance catártico. Los ritos danzados parecen surgir entre su actividad cotidiana como un medio de conexión con la divinidad, en el más amplio sentido del término. De hecho, en el concepto de catarsis, se presenta un impulso desenfrenado asociado a una manifestación dramática a la par que mística, “designa tanto la posesión como la liberación del dios, posesión en vista de una liberación” (Barthes, 1986: 77).

La convivencia entre danza y rito parece estar intrínseca a su propio nacimiento, ambos frutos de la presencia humana en el universo y de la orientación sagrada de su vínculo divino. “It is at the outset one and the same impulse that send a man to church and to the theatre” (Harrison, 1913: 10). Jane Harrison (1913) concibe el arte y el ritual como dos fenómenos con los suficientes puntos afines como para estudiarlos juntos. Ese impulso que equipara el espacio teatral al del templo, procede de una conexión inherente,

¹⁵⁵ En *Anexo 9* imágenes de pinturas rupestres localizadas en Murcia y en Lérída.

aunque diluida en el tiempo por la estilización artística de una, frente al arcaísmo del otro. Su tesis es además avalada de forma inconsciente por Aristóteles, cuando sitúa el origen de la tragedia en el *ditirambo*¹⁵⁶ —ritual de primavera—. Roland Barthes (1986: 69) fecha en torno al 550 a. C. la aparición de este género híbrido, a medio camino entre lo artístico y la religiosidad del ritual, en la región del Atica, direccionado por Tespis, aunque su nacimiento se localice en Corinto en el siglo VII a. C. El ditirambo se convierte en la época, en un recurso culturalizado de interacción social en la que el culto hacia una divinidad, Dioniso, es indisociable de su estructura. En su representación, comparte “escenario” con otros espectáculos como el drama satírico, la tragedia y la comedia, entre otros, pero las equivalencias están próximas.

El verbo *dráo*, del que deriva la palabra *drâma*, representa la práctica de la acción *ritualizada*, en tanto a ser ejecutor de acciones, estableciéndose una equivalencia entre la representación escénica y la ritual. En los usos del verbo *dráo* en griego ático, según López E. (2003), está el de ejecutar un sacrificio ritual, además, si nos posicionamos en la variante doria del mismo concepto, *práttein*, la realización de cualquier acción se identifica con esta. Un término que desencadena otro, empleado por Aristóteles para referirse a la representación mimética del drama griego: la tragedia. De esta forma, las analogías entre conceptos que actualmente están delimitados y cuyos significados parecen no solaparse, permiten establecer relaciones de equivalencia. El ritual, el mito y las manifestaciones artísticas conviven entre los misterios de la expresión humana.

El teatro griego, fragmentario en cuanto a las obras conservadas, presenta una apariencia mitificada en la imagen que de él se tiene preconfigurada, de ahí la complicación para estandarizar y especificar las variantes que caracterizan a cada forma. Barthes (1986) dice del ditirambo, asociado a las Grandes Dionisiacas: “era una especie de drama lírico cuyos temas, mitológicos y a veces históricos” (p: 71) y añade, similar a

¹⁵⁶ Los ritos de primavera, en honor a la diosa Deméter, se realiza en forma de danza pantomímica, para invocar el despertar de su espíritu.

So long as people believed that by excited dancing, by bringing in an image or leading in a bull you could induce the coming of Spring, so long would the dromena of the Dithyramb be enacted with intense enthusiasm, and with this enthusiasm would come an actual accession and invigoration of vital force (Harrison, 1913: 137).

En el ditirambo se danza y se canta para acompañar la consumación de un acto sacrificial, la muerte de un animal, en concreto, un toro. Aunque se asocia a lo dionisiaco —Platón conecta el nacimiento de Dioniso al ritual ditirámico—, Bonilla (1964) nos expone la influencia de esta danza coral en rituales que honran otras divinidades, en concreto Artemisa y Cibeles. Este aspecto nos muestra la repercusión de los rituales en el enaltecimiento de los dioses para el individuo.

la tragedia. Este evento festivo, se organizaba al inicio de la primavera –estación de renacimiento y crecimiento–, en torno a finales del mes de marzo o abril. Duraba alrededor de seis días, según Barthes (1986: 75), y entre sus actividades se representaban tanto ditirambos, tragedias como comedias. El inicio de este gran ritual data en torno al año 560 en Atenas, y en su estructura ceremonial no podía faltar la ejecución de un ritual sacrificial en el que se inmolaba a un cabrito sobre la *thyméle* (Enrile y Fernández, 2009). Altar este consagrado a Dioniso, localizado en la *orchestra*.

El peso de la acción dramática en el teatro estaba respaldado por una fuerte presencia musical, “de significación tumultuosa” (Barthes, 1986: 71), con un coro numeroso, desprovisto de máscaras, no dirigido hacia el público sino dispuesto alrededor del *thyméle*. El tema tratado estaba arraigado en la orientación mitológica, como espejo sobre el que exhibir la naturaleza humana desde el cuestionamiento de sus actitudes: “interrogar a la mitología era interrogar a lo que en su día había sido una respuesta completa” (Barthes, 1989: 74).

En cuanto a las danzas, estaban asociadas a un fuerte sentido ritual, de trance catártico, eran “expresión y exorcismo de la histeria colectiva” (Barthes, 1986: 76). La danza dionisiaca es parte del ritual ditirámico que influye en la constitución de la tragedia, a pesar de que su estructura se ha refinado, despojándola de lo irracional, para Barthes (1987: 78) “sea dionisiaco o grotesco”.

En el contexto de la Grecia Antigua y bajo las premisas de Harrison (1913), los vestigios del ritual se convirtieron a una velocidad vertiginosa, en el registro artístico canónico y predilecto por el que manifestarse. La disposición dramático-mitológica de sus propuestas no han nutrido en vano el germen de la teatralización escénica –la tragedia–¹⁵⁷. Berian y Gil-Gimeno (2016) presentan la acción del individuo en el proceso evolutivo, atendiendo a la génesis social de la cultura antes incluso que a la consolidación de la especie humana como *Homo Sapiens*. Bajo las hipótesis de Merlin Donald, sobre la evolución de la arquitectura mental, la distinción secuencial de las etapas de la cultura: cultura mimética, mítica y teórica, se emparenta con el modo corporal “teatralizado” de un mostrarse oculto en forma de espectáculo ritualizado. “Los humanos son actores e,

¹⁵⁷ En *Excursus on the ritual forms preserved in Greek Tragedy* (1912) de Gilbert Murray, se amplía la información respecto a las raíces rituales de la tragedia. Una publicación en la que se inmiscuye a la danza ritual y el ditirambo como formas que legitiman la tragedia como género literario (Berian y Gil-Gimeno, 2016).

inicialmente en su forma arcaica, el rostro público de esa cultura mimética ha sido un teatro de acción personificada, manifiesta en la emergencia de patrones ritualizados de cultura práctica” (Berian y Gil-Gimeno, 2016: 735). La condición biológica ha influido en el tratamiento que se ha hecho de la representación cultural, y aunque suponga distanciarse del contenido de este capítulo, apreciar la forma de interactuar con el *logos* es interesante para concebir el estudio del “producto artístico humano” como algo alterable en el influjo de los saberes, del conocimiento y de las disciplinas. Las necesidades comunicativas de los individuos primitivos facilitaron su indagación en las posibilidades de la mente en comunión con el cuerpo, para generar estímulos en los otros.

The gestures, facial expressions, pantomime, inarticulate vocalization, serve as resources for persons deprived of speech. According to Donald, for someone who does not have language capability, mimesis stands as the best way to represent reality, presumably dominating forms of conscious experience (Da Silva y Vieira, 2012: 369).

En un principio ajenos a las facultades escénicas, literarias, musicales y pictóricas que la estilización artística permite, la interacción entre sí mismos o entre una entidad divina facilitaba sin filtros la expresión más pura del cuerpo. “Las palabras y las frases no bastan al hombre para expresarse, ya que siente la necesidad de añadir las creaciones de la mímica, de la danza, de la música, de las artes gráficas, plásticas y pictóricas” (Durand, 2013: 95). Los gestos son anteriores a la posible sistematización en torno a los lenguajes naturales. Sus significaciones simbólicas son previas a cualquier interés humano por estructurar las “imágenes” que genera el hombre desde el arte; ahondar en ellas genera cierta problemática, por la naturaleza dinámica de su signo.

La falta de legitimación en un periodo tan elemental de la cultura, cuando todavía no se plantea la escena como el lugar “teatral” de su gesta, templo del arte, es parte de su esencia primitiva. No olvidar que la función del ritual en la sociedad era permitir al ser humano participar de una actividad espiritual; el que prime el hecho de “acceder” al universo celestial antes que el cómo se logra la comunión con eso divino que provea a la humanidad de sus deseos y necesidades.

“El hombre primitivo danza para invocar las fuerzas de la naturaleza y garantizar una buena cosecha; o el chamán danza para invocar a los dioses y promover la curación de un miembro de la tribu” (Wurzba, 2008: 154). Si las danzas inmersas en la ceremonia

ritual no siguen una estilización coreográfica, según la cultura griega¹⁵⁸ se necesita recurrir a un “actuar” que transmita aquello que gustan de expresar.

The Greek had realized that to perform a rite you must do something, that is, you must not only feel something but express it in action, or, to put it psychologically, you must not only receive an impulse, you must react to it (Harrison, 1913: 35).

El concepto que los griegos utilizaban para referirse al ritual es el de *dromenon* –traducido como “algo hecho” –, sería una acción que está pendiente de realizarse o que ya se ha ejecutado. “The ritual dance was a *dromenon*, a thing to be done, not a thing to be looked at” (Harrison, 1913: 142). Hay así una semejanza entre el *dromenon* y la representación teatral, puesto que el significado del propio *drama* coincide con su análogo. Una cuestión esta, que justifica la cercanía del rito a las manifestaciones artísticas, se trate de danza, música o drama, puesto que la forma que adquiere tiene puntos en común con lo artístico. Juzgar los límites que determinan su independencia no es sustancial para el objetivo de la investigación; pero sí mostrar cómo los recursos del cuerpo en movimiento son los que permiten al individuo participante del ritual conectar con la colectividad y contribuir al incremento de la tensión emocional común¹⁵⁹.

“El concepto de rito’ se ha utilizado desde antiguo para designar reglas de la conducta religiosa” (Burkert, 2013: 50), resulta un lenguaje a través del cual comunicar. El interés de la conservación del estudio de sus condicionantes es agudizado por el enfoque biológico que Sir Julian Huxley y Konrad Lorenz le aportan. Este último tiene la función comunicativa que lleva al acto ritual a parámetros repetitivos y a la teatralización, para reafirmar la interacción social. La repetición de los movimientos es un recurso empleado en la ceremonia ritual y que la danza provee, porque su ritmo acrecienta el estado afectivo. La teatralización sagrada de aquello que expresa el ritual permite enraizar su acción social, consolidarla y afianzar su tradición.

¹⁵⁸ Poner el enfoque en el ámbito griego clásico, supone comprender el bagaje mítico-ritual que su cultura asimiló y transfirió a través de sus textos dramáticos. Otras civilizaciones se entregan así mismo a este tipo de ceremonias, pero la Antigüedad Clásica ha legado una herencia rica y casi ilimitada de un saber añejo, no por ello caduco, al que se persiste observar en los periodos de búsqueda existencial.

¹⁵⁹ “Cuando Marsilio Ficino define al hombre como un “alma racional que participa de la inteligencia divina, pero que obra en un cuerpo, no hace otra cosa que definirlo como el único ser que a la vez es autónomo y finito” (Panofsky, 1983: 18).

Luis Bonilla (1964) en cambio, ofrece una visión concreta del carácter estético y expresivo de lo que califica, de forma anticipada, como “coreografías” primitivas, dotando a la danza de una intención estilística. En su análisis de las pinturas rupestres localizadas en el municipio de Cogul, Lérida, el incremento del número de participantes en el rito, por “artistas” de distintas generaciones, dotan al conjunto de una expresividad corporal muy dinámica. Las mujeres bailan dando la espalda a los espectadores y frente a ellas, los hombres se distribuyen paralelos en un danzar sin pretensiones, calificada por Vilar (2011: 21) como “danza socializada”. Se trataría de un rito de marcado carácter sexual y erótico –nueve mujeres danzando alrededor de un único hombre desnudo–, que aparecen dispuestas en el espacio con cierta organización coreográfica, por parejas y hacia un centro. Si existió un sentido estético en las danzas primitivas rituales es algo que tan solo podría precisarse con conjeturas que dependen de la interpretación de cada historiador. Incluso no está clara si se trata de un ritual que tiene como objeto honrar a un individuo –Ismael del Pan y Paul Wernet–, una ceremonia de iniciación en la que el hombre central representa a la divinidad Kaang –Breuil– o una liturgia fálica –Juan Cabré– (Bonilla, 1964). Las ambigüedades en su apreciación son una generalidad, puesto que el registro no deja de ser un soporte invariable, que recoge una acción estática a través de este tipo de pinturas.

En la conquista del ser humano en la Tierra y en la reivindicación de su estar en el mundo como centro cosmogónico universal, el ritual será el recurso elemental por el que representar el carácter emocional de la vida –al igual que el arte–. “Sólo en la danza, hecha rito, símbolo, mito y arte, es donde el hombre puso mayor afán expresivo y en la que hizo participar más elementos sacados de su ser psicofísico” (Bonilla, 1964: 9). Las sinergias entre lo humano y lo cósmico, son interpuestas por Wurzba (2008) como una analogía evocadora entre ambas parcelas. La fuerza de la naturaleza establece los lazos que permite hacer de la vivencia del ser humano en el universo una pertenencia correspondida, más allá de la parcela terrenal, excediendo la barrera atmosférica, hacia la amplitud del Universo:

El ojo corresponde al Sol, o los dos ojos al astro rey y a la Luna; los huesos a las piedras; el vientre a la gruta; las venas y las arterias de nuevo al Sol y la Luna; los intestinos al laberinto; la columna vertebral al *Axis mundi*; la respiración, al soplo

de los vientos, entre otras. La vida cósmica, en suma, es reproducida en el cuerpo humano (Wurzba, 2008: 149).

El movimiento es la consecuencia física de la exploración del ser humano en la Tierra; como tal, está presente en la génesis del Universo y en la forma de interactuar entre los componentes que lo conforman. De esta forma, desde un punto de vista cosmogónico, la diosa Eurínome –el principio, el origen de “todas las cosas”, responsable de la génesis propiamente dicha–, es posterior a la existencia de la danza misma, pues los textos registran su presencia en un tiempo precedente, anterior a la consumación del mito pelasgo de la creación –mito cosmogónico–. El nacimiento de la diosa parte de un estado neutral, donde el movimiento en su “ser” abstracto la engendra como divinidad.

En el principio Eurínome, diosa de Todas las Cosas, surgió desnuda del Caos, pero no encontró una base sólida en la cual apoyar sus pies, así que separó el mar del cielo danzando sola sobre las olas. Danzó en dirección al sur, y el viento que se creaba a su paso pareció algo nuevo y distinto, apropiado para comenzar una obra de creación. Volviéndose, atrapó este viento del norte, lo frotó entre sus manos y he aquí que apareció la gran serpiente Ofión (Graves, 2002: 29).

La diosa se une a la danza del Universo y la excitación de sus movimientos incita a Ofión a procrear hasta la fecundación, enroscado “en esos miembros divinos” (Graves, 2002: 29). La danza cosmogónica sería la estructura por la que se ordenan los elementos acuáticos marinos, en la oscilación y en el vaivén de las olas, ambas para Chinchilla (1992: 48) de “carácter selénico” y que contribuyen a hacer de la creación una actividad rítmica. “La danza es el ritmo cósmico, necesario para la creación del universo; esto es, pasar de un estado a otro, es decir, del caos al cosmos y viceversa” (Chinchilla, 1992: 48). En los orígenes arcaicos del ser humano, Eliade (1991) haya en sus procedimientos y condicionantes una perfección pura, que el tiempo deforma y contamina.

A medida que el ciclo cósmico se ampliaba, la idea de la perfección de los comienzos tendía a implicar esta idea complementaria: *para que algo verdaderamente nuevo pueda comenzar es preciso que los restos y las ruinas del viejo ciclo estén completamente destruidos* (Eliade, 1991: 27).

Aunque la reflexión de Eliade –antes expuesta–, trata la cosmogonía y apela a una pérdida de lo conocido, permite realizar una comparación respecto a esa idea de

regeneración cósmica, que, en la revisión del ritual y del mito hacia otros relatos, supone una referencia a tener en consideración. No se conserva intacta su danza, tampoco los procedimientos en los que el delirio invade a los participantes, pero en cambio, los resquicios mítico-rituales no pueden ser destruidos del ser humano. Lo que sí se ve afectado por la “ruptura” es la transformación de los lenguajes expresivos, porque su mutabilidad es consecuente con el discurrir cíclico del universo.

Al contemplar algunas obras recientes, se tiene la impresión de que el artista ha querido hacer *tabula rasa* de toda la historia de la pintura. Mas que una destrucción, es una regresión al Caos, a una especie de *massa confusa* primordial. [...] Le era preciso reducir a la nada las ruinas y los escombros acumulados por las revoluciones plásticas precedentes; le era preciso llegar a una modalidad gremial de la materia para poder recomenzar a cero la historia del arte (Eliade, 1991: 36).

La pintura, ejemplariza en la cita anterior, un fenómeno que puede ser asumido por cualquier tipo de lenguaje artístico, puesto que resultan elementos que son creados por un ser inmerso y condicionado por la estilización cultural. La danza no sería así una creación de los dioses. Su existencia deviene del Caos¹⁶⁰, respira antes del llamado mito pelasgo de la creación, en un estado de latencia, y se hace patente con el nacimiento de Eurínome. Para Ponte (2015: 43) “la danza se manifestó dentro de ella y surgió a partir de su voluntad creadora”, de forma que, siguiendo esta tesis, los primeros seres humanos

¹⁶⁰ La supuesta “nada” que imperaba antes del nacimiento del universo, no es algo vacío, sino que, en su existencia confusa e informe, contiene un cúmulo de elementos –que toman el nombre de Caos–, en cuyo lugar farragoso, los grupos de contrarios se relacionan (Genest, 1928). El relato de esta génesis primigenia en el mito griego está en el nacimiento de Eros –el Amor como fuerza de la naturaleza–, de la segmentación que Erebo hace de su hermana *Nix*, la Noche, en dos grandes mitades: el Cielo, *Urano* y la Tierra, *Gea*. Esta es una de las versiones en las que el Vacío, no como algo hueco, sino que por su todavía inenarrable existir persiste en una nada henchida de algo que sostiene tanto a la Noche como a Erebo. En otras, la Tierra surge de ese Vacío, de forma abrupta, por la intervención de Eros. En ambos casos de *Gea* y *Urano*, nacen seis parejas: Océano, Ceo, Crío, Hiperión, Jápeto y Crono –los Titanes– y Tía, Rea, Temis, Mnemósine, Febe y Tetis –las Titánides–; los tres Cíclopes: Arges, Estéropes y Brontes; los monstruos de cien brazos, denominados como Hecatonquiros: Coto, Briareo o Egeón y Giges (Grimal, 1989b). En cuanto al mito olímpico de la creación, es de la Tierra de quien surge *Urano*, y son ambos los que engendran el resto de los elementos de la naturaleza. Dice Robert Graves (2002) al respecto:

Mirándola tiernamente desde lo alto de las montañas, derramó lluvia fértil sobre sus grietas ocultas y ella concibió la hierba, las flores y los árboles, con los animales y las aves que podían vivir en ese entorno. Esta misma lluvia produjo las corrientes fluviales y llevó las cavidades con agua, y fue así cómo aparecieron los lagos y mares (p: 33).

—la raza áurea—, heredarían la cualidad de danzar como ceremonia paradisíaca¹⁶¹. Existen así dos aspectos importantes que resaltar: el origen de la danza es eminentemente femenino porque es a través de una divinidad, que es mujer, por la que esta emana en un cuerpo; y que, este arte, surge por sí mismo como atributo creador. “La danza surgió con la Diosa Madre y es inherente a ella” (Ponte, 2015: 43).

La inmersión de la danza como herramienta del ritual no es cuestionable, Bonilla (1964) expone su presencia en las ceremonias, no como influencia, sino como cuestión matriz del propio aparato religioso. La propia danza permite condensar una serie de problemáticas que acucian al ser humano, algunas de ellas generadas por los designios de la naturaleza y otras dependientes del pánico que asalta a los individuos en cualquier época. Nos referimos a aquellas preguntas existenciales, temores infundados y angustias vitales que el arte permite canalizar. El ritual primitivo posibilita en su concepción “escénica” solventar estas actitudes del ser ante el mundo, a través de unas danzas que buscaban alcanzar un estado de trance. El éxtasis corporal y mental por el que acceder a un otro “yo” o a un otro “nosotros”. El hechicero era quien solía presidir las ceremonias, figura destacada del grupo social, quien tenía la responsabilidad de trasladar el espíritu que cada danza exige —según si se trata de una danza guerrera, de fertilidad, de iniciación—, al resto de integrantes. A pesar de la importancia de estas prácticas para la sociedad, Bonilla (1964: 13) habla sobre la exclusión de los ritos a determinados participantes, haciendo del culto un privilegio limitante. Los hechiceros, responsables de generar una magia simbólica, oscurecen la recepción del ritual, y es entonces cuando se empieza a dar preponderancia a la exaltación sexual frente a la religiosa.

La danza, como una forma de acercarse a una divinidad —que puede adoptar distintos nombres según la religión, pero que representa el mismo ideal: un ente superior con poder terreno—, es por ello el vínculo más inmediato de conexión del mundo espiritual con el terrenal. Pues los ritos “utilizan las grietas, los puntos de unión invisible” (Daniélou, 1986: 255) que facultan la comunicación con dimensiones alternativas a los individuos terrenales; y no hay mejor hendidura que la que genera el movimiento

¹⁶¹ Estas primeras danzas no tenían un objetivo ritual o mítico, tampoco tenían como motor una conciencia creadora, sino que “danzar era simplemente, un verdadero placer” (Pointe, 2015: 43) para la raza áurea. Tras su extinción y el desengaño de su existencia, la práctica de danza busca alcanzar la plenitud al equipararse con un ideal de divinidad, por la aspiración insistente de lograr la perfección.

De este modo, podemos concluir que durante la imitación del comportamiento de los seres divinos a través de la danza esta se forja como procedimiento metamórfico que convierte de un momento a otro al que danza en el personaje a “representar” (Ponte, 2015: 44).

corporal. En el convencimiento de la facultad sobrehumana de la danza, al ser el canal por el que conectarse a ese ser divino, se convierte su sacralidad¹⁶² en un “residuo” de su forma de florecer entre los resquicios de la humanidad. Su pertenencia a un estado incluso anterior de la cosmogonía y la insistencia “reformadora” de cualquier intento de innovación del arte, contribuyen a esta “condición celestial”. En cuanto a su capacidad representativa, podía servir como acción honorífica para invocar a animales totémicos, entidades celestes o héroes, así como ser la ofrenda para el buen aprovechamiento de los cultivos, para respeto a la memoria de los muertos u obsequio al buen hacer del universo. “Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano” (Eliade, 2001: 21). Las danzas aluden a aspectos diversos relacionados con el tiempo primitivo, anterior a cualquier estilización teatral, así como imitan para Eliade (2001) un acto arquetípico; de forma que lo danzado conmemora una situación importante para la comunidad: “The dance is, as it were, a sort of precipitated desire, a discharge of pent-up emotion into action” (Harrison, 1913: 43).

Los intereses de recuperar el estado anterior a la Creación¹⁶³, como una forma de hacer revivir el estado caótico que imperaba en un supuesto vacío por llenar, según Eliade (1991), permiten, por un lado, hacer virtud con el pensamiento cultural y moral de las distintas culturas y, por otro, conectar al cuerpo a su esencia móvil. Si la danza “convive” con el Caos antes del origen de cualquier ser humanizado o divinizado, el interés común por retornar a un origen implica desposeerse del movimiento aprehendido en la conexión

¹⁶² En la cultura azteca se tiene buena constancia de la disposición sacra de la danza. El dios Xochipilli, es en México el patrón de la danza, quien presidía las ceremonias matrimoniales, los funerales y los nacimientos pues todos eran motivo de honra. También en la religión hebrea, en glorificación a Yahvé se encuentran tres tipos de *danzas davídicas* –en honor al rey David–: “Hasídica (es una danza espontánea, improvisada), Yemenita (de alabanza, se danza solemnemente) y Debka (guerrera)” (Ponte, 2015: 88). La danza tiene en su cultura un sentido religioso de forma que el Dios necesita expresamente de la danza para revelar cuerpo y espíritu. La danza es una manifestación del mismo Dios, por lo que no es de extrañar que se encuentre este tipo de aseveraciones donde este arte es “algo tan eterno como los propios dioses” (Ponte, 2015: 91).

¹⁶³ Los mitos en los que el héroe accede a un paraje oculto: se trate del vientre de un monstruo marino o el descenso a las cavidades de la Tierra, suponen la recuperación de ritos iniciáticos arcaicos, que Eliade (1991: 40) nombra como de “regressus ad uterum”. Este regreso a un origen, a un útero donde se ha gestado un ser, implica una transformación similar al del iniciado, el “renacimiento místico” y, al comprometer cierta alteración de un estado físico, la facultad móvil del cuerpo es aspecto potenciado en el culto ceremonial. En el mito de Perséfone, el descenso al averno que genera unas consecuencias concretas: una transformación en el paraje terrenal, supeditado a los deseos de una “diosa madre”, y la perturbación de su carácter inocente –antes al refugio de los brazos de Demeter–; además de que, los tintes esenciales de su mitologema serán reproducidos en mayor o menor medida, en la danza ritual y en la danza teatral posterior.

del ser humano con la Tierra y volver a un estado de danza “completo”. Sin distinciones socioculturales, sin estilización estética y sin ideas preconcebidas antes por la mente.

La falta de un espacio vacío permite al cuerpo ocupar constantemente el lugar que pertenece a “lo corporal”, a la materia, para que en su prolongación móvil supere su propio límite y pueda conectar con algo externo. Los rituales danzados buscaban persistentes alcanzar lo divino; en su equivalencia paralela, la práctica del bailar es una actividad mística propia de los dioses de la mitología griega: Terpsícore en primer lugar, por ser la deidad de este arte, ostenta el lugar más privilegiado, pero también Apolo, Afrodita o las Horas, son algunos de los que experimentan también el trance extraordinario de su influjo. Su concepción corpóreo-danzada “atendía al ser’ como un todo global en el que intervenían tres facetas propiamente humanas: el cuerpo, la mente y el alma o espíritu” (Ponte, 2015: 312).

6.1.2. La celebración del rito: ¡Danzad, danzad entre los dioses!

La cierta orientación “sacra” de los bailes en un supuesto origen, es una generalidad cultural en la civilización egipcia, mesopotámica, persa, hebrea y cretense, con variables específicas según las costumbres endógenas de cada pueblo. “Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano” (Eliade en Ponte, 2015: 78). En lo sagrado, más allá de ser aquello opuesto a lo profano, intervienen una serie de condicionantes. El fundamental para Roger Caillois (2006) es su categoría sensible,

La que le da su carácter específico, la que impone al fiel un particular sentimiento de respeto que inmuniza su fe contra el espíritu de libre examen, la sustrae a la polémica y la coloca fuera y más allá de la razón (p: 12).

El ritual es así una herramienta de esta sacralidad, administrada por el ejercicio de la religión, aunque existe la hipótesis –avalada por el sociólogo y filósofo Émile Durkheim– que convierte a “lo sagrado” en un residuo afortunado del ritual. “‘Lo sagrado’ no existe como una idea o creencia previa, sino que solo a través del ritual viene a la existencia” (Berian y Gil-Gimeno, 2016: 736). Las cualidades de lo sagrado permiten a la humanidad venerar su influencia aun cuando afectan a la integridad del ser humano,

por la fascinación ciega que a su autoridad se le ofrece¹⁶⁴. “En su forma primitiva, lo sagrado representa ante todo una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz” (Caillois, 2006: 14). El influjo de su poder sobre los atributos profanos supera cualquier restricción impuesta a través de las llamadas ceremonias de consagración, cuyo primer objetivo es tinter del color sacro aquel ser o elemento que precisa “bendecirse”. La danza inmersa en el ritual es una forma de honrar este sentimiento, que oscila entre una actitud sacra y otra profana. Un espacio que el ser humano habita, pero que no le pertenece, un lugar que propicia para Caillois (2006) un acercamiento a todo lo prohibido, todas aquellas actitudes que están vedadas por el buen mantenimiento del orden cósmico.

La disposición sagrada de los referentes artísticos de estos pueblos está presente también en la cultura oriental. El ritual *maullid* de los sufíes islámicos¹⁶⁵, la llamada fiesta de los Santones incorpora una de las danzas por excelencia de mayor proyección en la cultura actual: la danza de los Derviches. Su bailar propicia, en términos de Ponce (2015), el uso de los cuerpos como “catalizadores de la energía divina” (p: 83), a través de la alteración del estado de conciencia de sus practicantes. El círculo continuo de ese girar sobre sí mismos se aproxima a lo eterno, a reproducir el movimiento cíclico del universo –similar a las danzas egipcias en concepto, pero no en su forma–, y a conectar al individuo con lo divino. Cada uno de sus gestos tiene un significado simbólico, sin llegar a la estandarización de estos, del mismo modo, los colores elegidos para sus faldas son los signos que expresan con coherencia la ritualidad de sus bailes –el negro como alusión al ego y el blanco para exhibir la perfección–.

¹⁶⁴ Las vicisitudes de los héroes y divinidades míticas afectan a la ruptura de este orden sagrado, aunque su primer impulso no sea quebrar la paz mística:

Las diversas clases de ritos tienden a *expiarlos*, es decir, a restaurar el orden que perturbaron y a admitirlos a ellos mismos en ese orden, neutralizando la fuerza peligrosa, la *virulencia*, revelada por el solo hecho de su intrusión, de su erupción en un mundo que sólo quiere perseverar en su ser y que se entrega a la inmovilidad (Caillois, 2006: 137).

¹⁶⁵ La espiritualidad es el dogma místico de los sufíes. Su forma de sentir lo divino en la cotidianeidad es, en un principio, abarcable para cualquier religión, puesto que no se limitan a una cultura o creencia determinada. En su desarrollo en las prácticas doctrinales se vincula al islamismo, por encontrar en el Corán la fuente testimonial de fe y amor a un Dios.

El sufismo no es un sistema de reglas y ciencias, sino una doctrina de la unicidad, un pensamiento monoteísta único, de base espiritual y moral que denuncia y advierte la imperfección del mundo aparental, por lo que el sufi debe cerrar los ojos a todo lo mundano e imperfecto, contemplándose sólo en el más allá de toda perfección (Abdel-Karim, 2008: 940).

La danza se realiza girando continuamente con los brazos extendidos a los lados del cuerpo. Una palma de la mano se muestra al cielo y la otra hacia la tierra: lo eterno e inmaterial frente a lo finito y corpóreo (Ponte, 2015: 83).

Georgina Mejía (2018) las estudia desde la perspectiva de la *performance*, por ser su danza el lazo de unión con una entidad divina, por no tener un interés estético y por ser parte de la ceremonia *semā'* –escucha–. La experiencia corporal de este tipo de danzas: rituales, místicas, sagradas, mágicas, se hace símbolo en la conciencia espiritual de sus participantes y de los espectadores potenciales. Al ser el cuerpo el “médium” entre la dualidad de lo humano y lo divino, Mejía (2018) considera –tomando la teoría de Julia Kristeva–, que estos cuerpos son los textos filosóficos que procuran la purificación catártica del alma¹⁶⁶. La intertextualidad de Kristeva se centra en la lengua, en la forma en la que se articula lo semiótico en una etapa anterior a la separación significante y significado: la *jóora*. Lugar, sujeto, madre, donde se erige el “nacimiento” de la lengua y, por la propuesta de Mejía (2018), también de los atributos dancísticos que buscan alcanzar la divinidad. Su perspectiva parte de considerar esta forma del ritual como la regresión a un origen, donde el lenguaje no se ha hecho todavía signo, sino que es cuerpo, ritmo y musicalidad. “La *jóora* es inefable, da origen a todo lo creado y es ella misma un Uno que se multiplica en el Todo, sin adquirir forma concreta” (Mejía, 2018: 270). Las danzas de las *semā'*, así como las de otras tribus, precisan por su sagrada ritualidad, encontrar la limpieza espiritual del cuerpo y del alma. Las actividades sacrificiales desarrolladas en las ceremonias o los movimientos repetitivos, que llevan a la conciencia a un estado de trance, se percibían como el único medio conocido para lograr este “no cuerpo” divinizado.

La religión yoruba –todavía vigente en las tribus africanas de Nigeria y en regiones donde se han visto influenciadas por la emigración y el consiguiente intercambio cultural–, contempla la práctica de la danza en sus costumbres, aún ancestrales. “La religión yoruba es uno de los testimonios en los que se manifiestan más claramente los efectos psicológicos que la danza produce en el ser humano, efectos que son comunes a

¹⁶⁶ Lo corporal, no visto para Mejía (2008) como un opuesto del alma metafísica, sino como la abstracción de su materialidad al servicio de la espiritualidad; ambos se complementan, aunque persigan destinos diferentes. La danza actúa como nexo entre ambos, el paraje en el que se desarrolla permite componer el texto mítico-ritual que fluye en las ceremonias, pero que también se trasladará al ámbito teatral.

todos los pueblos del orbe” (Ponte, 2015: 93). Acostumbraban a realizar cultos a las divinidades, también a través de ceremonias sacrificiales:

Freud nos dice que se puede demostrar que en su comienzo el sacrificio no era otra cosa que [...] un acto de sociabilidad entre la deidad y sus adoradores, un acto de sociabilidad, una comunión de los creyentes con su dios (Ponte, 2015: 102).

El acto de sacrificar a un animal, por ejemplo, que se ofrece a los dioses, es la forma de conectar a los fieles con el otro mundo. El sacrificio es el “precio a pagar” por la deuda de los seres humanos hacia la naturaleza y hacia las divinidades. “Sacrificar es santificar, literalmente, hacer sagrado, y hacer sagrado es entrar en contacto con Dios como la expresión novísima de lo sagrado” (Berian y Gil-Gimeno, 2016: 748).

Aunque, sin el acompañamiento físico del *mover* y del *cantar*, no sería posible llegar a un estado purgativo tan completo. ¿Es la danza entonces el sacrificio mismo del cuerpo para el dios? El proceso interno de la danza se expande y afecta a quienes lo contemplan.

En la cultura hindú, el lugar que ocupa el teatro está muy próximo a lo sagrado, cuando el primero de los tratados del arte teatral está compuesto por el propio dios Brahma. Natya-Veda es la divinidad dedicada al teatro, cuya filosofía sobre el prototipo de la perfecta composición teatral, está registrada en el *Natya-shastra* –datado del siglo III a.C.–. Los registros que confirman la existencia del teatro hindú son anteriores al antiguo teatro griego (Cruz, 2010). Les separan unos mil quinientos años –el creador indio Tespis vivió en el siglo VI antes de Cristo–. De hecho, en la siguiente cita, se relata la petición de la creación de un “objeto de representación” que no sea excluyente e incluya a todas las clases. Los dioses hablan con el gran Brahma, el único con el poder suficiente como para fundar un texto así:

Voy a hacer un quinto libro sagrado sobre el teatro, sirviéndome de los libros históricos. Mostrará la ruta hacia la virtud, la riqueza, la gloria; contendrá buenos consejos morales, guiará a los hombres del futuro en todas sus acciones; será enriquecido por la enseñanza de todos los tratados y pasará revista a todas las artes y a todos los oficios (Cruz, 2010: 101).

Unas premisas teatrales que se fundamentan en la imitación de la acción humana, expresivo en emociones y didáctico, en cuanto las situaciones retratadas harán reflexionar

a sus espectadores: “El teatro enseñará el deber a aquellos que lo ignoran, el amor a aquellos que aspiran a tenerlo” (Cruz, 2010: 104).

La visión holística del mundo que rodea al ser humano influye para Ponte (2015) en entender el enfoque de los grupos primitivos hacia un cuerpo en movimiento, exponente de su vivir cotidiano. “Algo así como un *todo sagrado* del que todo ser vivo forma parte, y al que gustan de conectarse mediante las danzas rituales y el contacto con sus dioses a través de estados extáticos” (Ponte, 2015: 17). En el espacio coreográfico del siglo XX, Maurice Béjart es quien incide con mayor espiritualismo en inscribir una poética dancística orientada hacia la ritualidad¹⁶⁷. Su visión, incluso admite la estela religiosa al entender al cuerpo como templo y a la danza el culto de un Dios. “Mientras la danza sea considerada como un rito, un rito al mismo tiempo sagrado y humano, cumplirá su función. Si hacemos de ella un divertimento, la danza dejará de existir” (Béjart en Fernández, 2012: 35). El ser humano, inmerso en una cotidianeidad vacía de intensidad emocional, ha perdido según su perspectiva, la capacidad de tener conciencia del cuerpo y de las emociones que lo alteran. No hay para Béjart, una mejor forma de conexionar todos los aspectos vitales en un diálogo espaciotemporal común, sí presentes en el ritual primitivo, como a través de la danza. Más allá de la proyección artística de la acción física del cuerpo en movimiento, resulta una actividad sagrada en tanto que concierne al individuo, hombre o mujer, e impregna de misticismo su estar en el universo (Ponte, 2015).

Mary Wigman, Laban y Martha Graham están también relacionados con el espíritu dionisiaco del ritual, a través de la filosofía de Nietzsche o del inconsciente colectivo de Jung. En realidad, es esta una tendencia (Partsch-Bergsohn, 2011) cuando la sociedad enfrenta una crisis, y se precisa retrotraerse a los orígenes para asimilar los elementos esenciales que rodean al hombre y poder replantearse nuevos enfoques artísticos.

Abarcar la implicación de la danza ritual en las ceremonias sacras de los pueblos primitivos, implicaría un estudio específico, demasiado amplio y complejo como para poder ser abarcado en esta investigación. El panorama que aquí se recoge no debe

¹⁶⁷ No solo la danza recupera el carácter ceremonial del rito. En el ámbito teatral, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Julián Bech o Jerzy Grotowski, realizan una regresión hacia los atributos sagrados del ritual desde el lenguaje escénico (Cruz, 2010). El ballet está disponible para su consulta en History of Music (2019, 26 de octubre).

asimilarse como dogma recopilatorio; resulta un “muestrario” donde lo primordial es justificar la ritualidad de la danza, así como reflejar la conveniencia de no descuidar los estudios de aquellas obras artísticas que recuperen relatos mítico-rituales.

Es inconcebible entender el rito sin la manifestación corporal a través del movimiento. Los gestos del ritual aluden para Vilar (2011) a un torrente emocional descontrolado, espasmódicos y con contracciones repetitivas que connotan el misticismo del trance ancestral.

[En] la agitación de la lluvia fecundante, intentaban realizar un efecto de magia simpatética con el objetivo de atraerla, mientras otras, al reproducir epilépticamente los vendavales desatados y estar unidas a sacrificios realizados con el objetivo de aplacar las iras de los dioses aéreos, estaban destinadas a evitar los fenómenos naturales (Vilar, 2011: 20).

Las clasificaciones que se han hecho en torno a este tipo de danza asociada al ritual, sin aspiraciones teatrales ni cánones estéticos reconocidos, son prolíficas en cuanto a categorías, pero no en su contenido. Jose Rafael Vilar (2011) identifica tres tipos de danza primitiva: étnica-religiosa, folclórica y teatral. En el primer caso, eran privilegio del “guardián” del templo, es decir, del sacerdote; los espacios de representación estaban muy delimitados y su contenido era de marcado simbolismo. Con el triunfo del cristianismo estas danzas se pierden, debido a las connotaciones negativas que adquiere el cuerpo. Aunque, algunas de las referencias de los textos bíblicos muestran como los intentos por ahogar un arte serán siempre vanos, pues la vegetación siempre encontrará hueco hasta en la tierra más enferma. No hay documentos visuales que atestigüen esta presencia, pero sí narraciones textuales que, si no lo patentizan, lo sugieren. En el *Libro de los Salmos*, la disposición rítmica de los metros regulares es propia de las danzas de ronda¹⁶⁸; en la *Biblia* las menciones a la danza aparecen en las palabras *be-makhol*, conceptos hebreos que significan “comitiva procesional” y que según la traducción hebrea o griega –*chorein*–, puede representar un sentido religioso puro o una celebración festiva de una danza coral. En el *Libro del Éxodo*¹⁶⁹ las danzas acompañan las estrofas

¹⁶⁸ Este tipo de danza en corro se le calificará en latín como *ballistea* y *ballistorum*; términos que derivarán en bailar, por su sílaba común “bal”. También aparece el verbo ballare del francés antiguo baler o del italiano balare (Vilar, 2011).

¹⁶⁹ Según Alemany (2009: 19), el Éxodo bíblico recoge algunas de las danzas egipcias que fueron exportadas a la península del Sinaí cuando comenzó la peregrinación del pueblo hebreo. Los 40 años que

recitadas, los cantos y la música instrumental: las danzas y el tañer del pandero en la ceremonia de bienvenida de Moisés, honra danzada a Jephthé por haber vencido a los *ammonitas*, festejos bailados y cantados para celebrar la victoria de David. En el *Nuevo Testamento* apenas alguna mención anecdótica: [San Mateo - capítulo 14, versículo 6] “La hija de Herodías danzó en medio” (Vilar, 2011: 27) o [San Mateo – capítulo 11, versículo 17] “Os tañimos flauta y no bailasteis” (Salazar, 1950: 27). En el *Antiguo Testamento*, se danza en corro, así lo atestigua en profeta Jeremías: “Todavía serás adornada con tus panderos y saldrás en corros danzantes” (Salazar, 1950: 25).

En la cultura egipcia, sí se hallan restos más gráficos de aproximados seis mil años de antigüedad, en forma de relieves que evidencian una mayor sistematización de las danzas: realizadas por mujeres, con acompañamiento instrumental de palmas, tañedoras o arpas. Aunque ellas tienen una mayor presencia –un periodo que se extiende según Alemany (2009) en los rituales funerarios¹⁷⁰ del Imperio Antiguo (3315-2160 a. C.) y otro tipo de celebraciones en el Imperio Nuevo (1580-526 a. C.)–, también los dioses, los niños y los sacerdotes danzan en honor a Hathor, la divinidad de la danza. En cualquier caso, las *danzarinas* estaban recluidas en templos bajo la autoridad de los sacerdotes. Entre sus funciones, estaba la de mimetizarse corporalmente con la fisionomía del animal sagrado de cada templo, para ser sus movimientos la ofrenda más vívida que ofrecer a los dioses (Corresponsal Esfinge, 2002). La disposición espacial era en corro, se acompañaban de poemas cantados en tempo lento y los brazos de los intérpretes se inclinaban detrás de la cabeza, figurando los cuernos de Hathor (González S., 1944).

Hay teorías que sostienen que los egipcios realizaban movimientos equivalentes a pasos actuales tales como la pirueta, el *entrechat* y el *grand battement*. Asimismo, se consideraría a los egipcios los primeros “notadores” de danza, pues fueron los

duró el éxodo hebreo permitió difundir la riqueza artística de la sacralidad de las danzas del antiguo Egipto. En concreto, el primer registro de este tipo alude a una danza femenina interpretada por las mujeres israelíes en celebración de la conquista del pueblo hebreo sobre el egipcio, con la separación de las aguas de Moisés. Los textos no habitúan a describir la forma de esas danzas, pero se menciona en los festejos sacrificiales, victorias armadas y ceremonias de culto divino (Alemany, 2009).

¹⁷⁰ La disposición religiosa y solemne que se le presupone a una danza fúnebre adquiere en la civilización griega un carácter desenvuelto y con cierta gracia. Bonilla (1964: 38) describe sus movimientos suntuosos, para nada austeros, atendiendo a su dirección, con unas líneas corporales inquietas, excesivas y algo sensuales. Los egipcios experimentaban el “sentir de la vida como un lento morir y la muerte como una transición a la vida” (Bonilla, 1964: 38). Eran danzas mágicas, como la Fiesta de Abydos, donde se exaltaba el misterio de la transición del alma tras la muerte, en honor a la diosa Osiris.

primeros en dejar escritas diferentes danzas utilizando diversos caracteres (Alemany, 2009: 19).

No hay mención a cuáles son esas las hipótesis que ejercen sobre los egipcios una “anticipación” coreográfica de lo que será el lenguaje codificado muy posteriormente por la danza clásica. La diversificación “temática” de las danzas practicadas por los egipcios, frente a otras culturas, muestran una riqueza cultural considerable: danzas de imitación de lo natural, danzas de fertilidad, danzas en honor a entidades divinas, danzas funerarias y danzas profanas. Si aceptamos la existencia de un planteamiento escénico complejo en su concepción coreográfica, el dibujo que sus movimientos trazan por el espacio recuerda a la órbita circular de los astros. Los bailarines son los planetas, que reproducen la trayectoria orbicular alrededor de un sol personificado por el oficiante del ritual¹⁷¹. “Este simbolismo asienta su base en la creencia de esta doctrina, en la cual hasta los movimientos de los astros son oraciones cósmicas al supremo” (Ponte, 2015: 83). La distribución circular, está también presente en la danza de los *rarámuris* de México, en forma de marcha caminada, oracional, cuya energía motriz muestra la trayectoria del sol en la bóveda celeste¹⁷² (Mejía, 2018). Este tipo de orientación en el diseño “escénico” de los bailes, representan en su mayoría danzas cosmogónicas, cuyo origen se localiza en Mesopotamia. Su objetivo era personificar el movimiento de los cuerpos celestes. Se realizaban en honor a Isis –en el caso de Egipto– (Alemany, 2009), aunque González Serrano (1994: 423) traslada la calificación de “danzas cosmogónicas” a aquellos rituales funerarios en honor a Osiris.

La profesionalización de las danzas egipcias también es mencionada por Pilar González Serrano (1994: 424), justificando su categorización en la existencia de un centro de enseñanza oficial de música y danza, adjunto al templo de Dendera: “donde se establecieron las normativas procesionales y ceremoniales” (González S., 1994: 424). Su objetivo era poder instruir con uniformidad a todos los alumnos, sin distinción de su

¹⁷¹ Los significados simbólicos del dibujo circular que los bailarines pueden representar en la escena pueden pasar inadvertidos para el espectador asiduo de danza, pero lo cierto es que es la raíz fundamental del ejercicio del ritual. “La simbología que lleva adosada esta forma ayuda a que el carácter sagrado de la danza en sí sea per se algo excepcional, algo fuera de lo mundano: el movimiento dentro de lo que no posee principio ni fin” (Ponte, 2015: 91).

¹⁷² La *yúmaritutuguri* es una variante de las danzas *rarámuri*, dedicada a honrar la manifestación natural de las lluvias, mediante un sacrificio animal organizado entre los meses de abril y mayo. Los intérpretes se disgregan por sexos, para representar el sol, el lado masculino y la luna, el femenino, como una batalla cósmica arbitrada por el chamán (Mejía, 2018).

escuela de procedencia. Las condiciones anatómicas de los bailarines –mujeres en su mayoría– eran extraordinarias. Flexibles y ágiles, realizaban contorsiones y acrobacias complejas que acercaban al academicismo a las “danzas hatóricas” y las “danzas de crótalos o palillos” –instrumentos fabricados primero con cañas o madera y después con marfil o hueso, que se tocaban por parejas–¹⁷³. También Adolfo Salazar (1950) apunta la exquisitez de sus danzas. Las imágenes iconográficas de sus objetos artísticos muestran “un arte escrupulosamente codificado, metodizado a la par técnica y socialmente” (Salazar, 1950: 29). En un grabado fechado en la dinastía del faraón Alhouthot¹⁷⁴, la danza se acompaña con las palmas rítmicas de unas mujeres que observan sus movimientos: “avanzan en fila con los brazos levantados, cuyas manos se unen por la punta de los dedos y cuyas palmas están vueltas hacia arriba” (Salazar, 1950: 30). La música de las danzas también incluía instrumentos melódicos –la flauta *nail*, un arpa y tabletas de *nakkaras*–, como la del grabado de Sakkhara que toca para una pareja de bailarines en un movimiento más dinámico¹⁷⁵. Incluso Salazar (1950: 33) llega a exponer cómo los movimientos egipcios, interpretados por la figura del juglar, representados en grabados son “similares” a pasos técnicos cercanos al academicismo del ballet: *pirouettes* y *entrechats*.

Otro tipo de danzas practicadas por los egipcios son de tintes amorosos –siempre dentro del matrimonio–; danzas agrícolas en el exterior para facilitar la plantación de los cultivos¹⁷⁶; danzas de caza para la exhibición de la fuerza física; así como se observa una ausencia de danzas guerreras¹⁷⁷, a pesar del patriotismo del pueblo egipcio ante las victorias. Por otro lado, sus costumbres “coreográficas” serán un referente para la danza

¹⁷³En *Anexo 11* se recoge una danza egipcia acrobática.

¹⁷⁴ En *Anexo 12* danza de tañedoras y batidoras de palmas.

¹⁷⁵ En *Anexo 13* danza egipcia de Sakkhara.

¹⁷⁶ Las condiciones climatológicas de la región obligaban a sus habitantes a subsanar las consecuencias producidas por el desbordamiento del Nilo. Los trabajos excesivos de recuperación se acompañaban con cantos y danzas que ahuyentasen a posibles animales que dificultaran las labores de siembra (González S., 1994).

¹⁷⁷ El ideal mítico que se conserva de la “imagen” de las danzas guerreras está de todas formas presentes en los diversos pueblos primitivos repartidos por la geografía. Roberts (1990: 11), en su estudio de la metodología del mimo –como recurso artístico que supone un género teatral independiente–, delimita a cuatro, los momentos de lucha en los que el danzante, influido por la carga bélica del momento: El Reto, la Persecución, el Conflicto, la Derrota y la Victoria. En la época arcaica de Platón (Nodar, 1995) también hay constancia de este tipo de danza, frente a la báquica –ilícita para el ciudadano griego–, la burlesca –aceptada tan solo en el esclavo– y la pacífica o *emmeleia* –orientada a la honra de la divinidad–. Detenerse unas líneas en su concepción de la danza guerrera, también llamada *pírrica*, a partir de la cual se hace del movimiento del batallador bélico, una estilización de su *mover*. Dedicada al hombre que empuña una espada o que se escuda en la combinación expresiva del salto, el lanzamiento de la jabalina o la furia del puño. Es este tratamiento físico de la danza platónica, la que recuerda Nodar (1995), como imitación ritualizada de la imagen bella; el modelo de perfección.

israelí, como danza coral femenina de ambiente festivo. Las referencias bíblicas son de nuevo, según Bonilla (1964) el documento de registro de su presencia dentro del ritual. En la mimetización danzada de las acciones cotidianas hay una identificación que Lehmann (1999) define como imitativa, al pretender reproducir ciertas actitudes, conductas o roles, que incluso traspasan lo humano.

El sentido folclórico de la danza fue conquistando el religioso. La acrobacia y las figuras más espectaculares de los juglares encandilaron a los públicos, de forma que los actos religiosos se convierten en una mera justificación para “disculpar” la presencia de danzas entre el pueblo. Vilar (2011) se remonta al helenismo y al culto de los dioses Saturno, Baco y Pan para reflejar la presencia de la danza en los festejos populares.

La literatura homérica es la vitrina de los sucesos cretenses de la Antigua Grecia, algunos de ellos aderezados con danzas de “aqueos” –habitantes de la región griega de Acaya, situada en el norte del Peloponeso– y “feacios” –pueblo mítico que acoge a Ulises tras su llegada a Ítaca–. Entre sus versos encontramos “a los segadores en procesión con altas espigas; vendimiadores que danzaban sobre los racimos al son del doble aulo tañido por un adolescente que también baila a su compás; doncellas portadoras de canastas que desbordaban frutos” (Vilar, 2011: 29). Los textos referencian también danzas de juglares, gimnásticas, como la danza acrobática de Salomé, a quien se le atribuye la Danza de los Siete Velos, realizada ante Herodes en la celebración de su cumpleaños. Su figura se relaciona con el arquetipo de lo erótico por el carácter de esta danza donde la sensualidad de las telas vaporosas en torno a su cuerpo deja entrever matices sexuales (Eiss, 2013). Además, aun siendo o por serlo precisamente, una figura bíblica, el encanto de Salomé supone en el entorno creativo para Ponce (2010) una “mina de oro” para los artistas de todas las disciplinas –teatro, danza, ópera y pintura–, además de ser una justificación por la que interaccionar entre ellas, de una forma prolífica.

La relación entre las artes por intermedio de la danza de Salomé, ha rebasado la proximidad para alcanzar una auténtica unión, se ha prolongado por siglos y ha dado pie literal a una impresionante cantidad, diversidad y estatura de obras (Ponce, 2010: 32).

Las representaciones pictóricas representan la iconografía de Salomé, con el pelo suelto como símbolo de su sensualidad –Lucas Granach el Viejo, Jacob Cornelisz o Bernardino Luini–. Su danza aparece retratada como si de divertimento juglaresco se

tratase según Walker (2016) en el claustro de la catedral de Tudela, Navarra con sus brazos ondulantes en alto y portando unas castañuelas; en el de la colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar, Huesca, contorsionado su cuerpo por la realización de alguna acrobacia. En el Nuevo Testamento, se menciona a una mujer: “la muchacha”, que coincide con los actos asociados a su figura –Mateo 14, 1-12 y Marcos 6, 16-29–, en las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo sí se registra con su nombre, Salomé, pero en ningún caso se menciona el carácter de su danza. En las *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo* de Juan Crisóstomo sí se registra el baile de Salomé, pero no tanto su ejecución como los motivos y la naturaleza de sus movimientos.

Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos y gustó a Herodes. ¡Oh diabólico convite! ¡oh espectáculo satánico! ¡oh baile perverso! ¡oh precio de aquel baile, más inicuo aún! [...] dice el evangelista: Bailó la hija de Herodías delante de todos y agrado a Herodes. Por lo cual con juramento le prometió darle cuanto le pidiera. Y ella, inducida por su madre, le dijo: Dame aquí en la bandeja la cabeza de Juan el Bautista. Doble crimen: que bailara y que agradara; y que así agradara que mereciera como recompensa una muerte (Crisóstomo en Walker, 2016: 93)

Walker (2016) de hecho, determina que este texto es el preámbulo por el que Salomé pierde su identidad artística, y cede a Herodías el arranque de su actuación. Se demoniza a la bailarina, también por la actitud lujuriosa de sus instintos. “El obispo de Milán también condena a Salomé, quien, ya bien entrados los festejos a Herodes, salió a bailar para los hombres sensualmente y exhibiendo suficiente piel como para atraer las miradas lujuriosas de todos los presentes” (Walker, 2016: 93). Las representaciones son múltiples, pero entre ellas se puede encontrar un patrón definido, según la tradición occidental –se prioriza el movimiento de las caderas o la acrobacia y la contorsión¹⁷⁸–, la oriental –danza de ofrenda sacrificial brindada en una bandeja¹⁷⁹– y la italiana –un gesto corporal más comedido¹⁸⁰–.

La influencia de su aura mítica es manifiesta en la danza de Loïe Fuller, como emblema orientalista para la reproducción de su visión de la feminidad, así como de una

¹⁷⁸ En *Anexo 14*: Tímpano de la portada de San Juan.

¹⁷⁹ En *Anexo 15*: Mosaico de la basílica de San Marcos.

¹⁸⁰ En *Anexo 16*: Mosaicos del Baptisterio de San Juan.

plasticidad explotada en su *Serpentine Dance*, símbolo del inicio de la modernidad en la escena estadounidense. Garelick (2007: 92) registra incluso el nacimiento de un “movimiento artístico” dedicado a la devolución de su imagen divinizada, la *Salomania*. Un fenómeno creativo que tanto afecta a la danza, como a otras ramas artísticas: en pintura Henri Regnault o Gustave Moreau, y en literatura Gustave Flaubert, Heinrich Heine, Stéphane Mallarmé o Joris-Karl Huymans.

En 1895 Fuller estrena una danza-pantomima dedicada a su mito, *Salomé*, conformada por estratos interpretados separadamente: *La Danse du feu* ambientada en la ópera de Wagner *Ride of the Walkyries* y *Les Lys*. La música es de Gabriel Pierné, con diseños de Georges-Antoine Rochergrosse –será revisada de nuevo en 1907 con el título de *La Tragédie de Salomé*–. El conjunto de los elementos apoya la transformación metamórfica de su cuerpo, acentuando la carga hipnótica. “Instead of disappearing into enormous floating lengths of fabric in every scene, as Salome, Fuller frequently permitted spectators to see her actual body dancing, without benefit of outsized veils or elaborate stagecraft and lighting” (Garelick: 94).

Aunque el magnetismo de Fuller es de gran intensidad, Maud Allan en 1906 inspirándose en los textos de Oscar Wilde, de 1892, también realiza un ballet sobre su mito: *The vision of Salomé*. Una obra que trasforma los estereotipos culturales sobre la no incisión entre lo oriental y lo occidental, suprimiendo las polaridades existentes. Interpreta a Salomé ataviándole de la inocencia de la infancia, haciendo de su danza un despertar espiritual (Koritz, 2014).

¿Esta recurrencia temática hacia lo mítico preserva la ritualidad que ha amparado a la representación danzada en su origen? La representación teatral de la Grecia Clásica implicaba una fractura temporal percibida como algo festivo (Barthes, 1986). Eso no ha cambiado tanto en la escena actual, en la que el espectador busca evadirse, aun cuando las réplicas de los intérpretes esperan una reflexión pormenorizada en torno a la moralidad o a una situación político-social concreta. “Al asociarse a la interrupción del tiempo de trabajo, el teatro instauraba otro tiempo, el tiempo del mito y de la conciencia, que podía ser vivido, no como ocio, sino como otra vida” (Barthes, 1986: 81).

La incidencia de la danza en la mitología, en tanto espiritualidad religiosa en la que se resguarda el ser humano, está en la transcendencia del cuerpo en la celebración del culto, en tanto canal. Francisco Rodríguez (2006) en su análisis del pensamiento de

Luciano de Samosata posiciona a la danza en un lugar privilegiado por hacer que el cuerpo se regule, se armonice y se ordene; además de ser vehículo por el que alcanzar la libertad natural de su estructura biomecánica. El ejercicio natural del movimiento humano a través de una “imposición” técnica corporal, como lo es la danza, necesita de la subjetividad, de la expresividad y del simbolismo. Hacer que el ser humano baile, es la mejor manera de sacralizar la actividad humana en la tierra. “Es conversión del cuerpo en símbolo, y por ello, el cuerpo liberado puede convertirse en oración: en petición, en acción de gracias, en expiación y en adoración” (Rodríguez, 2006: 364).

El estatus artístico no supera la ceremonia solemne que en sí ha supuesto el *mover* del ser humano en la Tierra en su incipiente génesis. El ámbito práctico, como actividad utilitaria dentro de la organización social, trasciende la incidencia creativa que el genio estético pudiera suponer por la vinculación de la danza con la cotidianeidad asociada al ritual y a trabajos necesarios para la supervivencia. La gestualidad danzada de un rítmico acompañar es parte de la vivencia del ser humano primitivo, más que compartiendo un *estar* ritualizado, siendo el canal que lo vehicula. Dice Lehmann (1999), la música “actúa por sugestión, compulsiva, irresistible. Los pies se mueven casi automáticamente con el compás, el torso comienza a ser impulsado de un lado a otro, gira el cuerpo, las manos golpean el ritmo” (p: 160) y la danza acontece.

6.1.3. La danza en la tragedia griega

Pues este teatro no nos concierne por su exotismo, sino por su verdad, no sólo por su estética, sino también por su orden. Y esta misma verdad no puede ser sino una función, la relación que une nuestra mirada moderna con una sociedad muy antigua: este teatro nos concierne por su distancia (Barthes, 1986: 92).

Antes de referirnos a la interacción de la danza dentro de una forma dramatizada –la tragedia–, que se verá sustituida en su natural evolución por el teatro como forma escénica de reconocido prestigio, recordar sus orígenes etimológicos. El término griego *choros* –*chorein* o *korein*– comprende la acción humana del danzar, del que además se construye una palabra fundamental para designar las diferentes danzas: “coreografía”. - *Grafía* –del griego *graphein*–, significa “escribir” y completa el concepto. Está presente

en palabras como iconografía, monografía o fotografía, y es un sufijo que denota una cualidad representativa, mediante distintos medios, elementos que versan sobre aspectos descriptivos de información verosímil, y otra de catalogación (Panofsky, 1983). Vilar (2011: 21) recurre a Platón para mostrar el origen sagrado de la danza, al provenir de *kara* –en griego la alegría–. “El gesto, el ritmo o la expresión anteceden a la palabra o suplen lo que ésta no puede expresar” (Alemany, 2009: 15). Los griegos conceden especial atención, a una educación donde el culto al cuerpo tiene una importancia equiparable al saber de la mente¹⁸¹. De todas formas, la autonomía de la danza en el contexto helénico del mundo griego fue bastante inferior al que ostentaba la palabra escrita, el canto o la declamación.

El sustantivo latino *chorea* derivado del griego antiguo (eso que solemos traducir como “danza”) no era sino una designación genérica de la movilización plurisémica inherente a la acción del *khōros*. Este resulta:

El comportamiento fenoménico de una parte de la colectividad cohesionada, sincronizada por los patrones del canto, la música y la prosodia. Decir que el ritmo del canto determinaba en este caso el ritmo del movimiento sería tan arbitrario como afirmar que los patrones del movimiento determinaban el canto (Fratini, 2015: 167).

Son los rituales ditirámicos y dionisiacos los que evolucionan en los dos géneros trágicos por excelencia: la tragedia –Esquilo, Sófocles y Eurípides– y la comedia –Aristófanes– (Vilar, 2011). Aunque las deudas que pudo acarrear la tragedia como género de las formas festivas de Dioniso son para Barthes (1986: 78) de tipo social, respecto a la preparación del terreno de incidencia, pero no presentan rasgos de la complejidad dialéctica que configura su ser divino. Pero ¿en qué medida los rasgos danzados de la tragedia no encierran en sus formas el delirio de Dioniso?

Al ser una de las manifestaciones artísticas por excelencia de la Antigüedad Clásica, su derivación del ritual parece el camino más natural para revelarse como arte, considerando el tipo de ceremonia del que procede. El origen etimológico del término según Berian y Gil-Gimeno (2016: 741) contiene en su raíz –*trag-* del griego “trasgos”–

¹⁸¹ El término *achoreutos* se utilizaba para designar a aquellos individuos no instruidos –Bonilla (1964: 74) expone como equivalente el concepto “inculto” –, de forma que, la falta de educación mental era equiparable a aquella corporal.

acepciones que oscilan entre el concepto de “macho cabrío” y “los placeres relacionados con la comida”. Es el primer caso el que nos interesa, por conectarse directamente en Dioniso, al ser este animal el que es más frecuentemente sacrificado en su honor en las ceremonias dionisiacas, además de que, uno de los apelativos que se refieren a su figura, es el de “egóbolo” –matador de cabras– y “ditirambo” –composición poética–. En el texto de ambos investigadores: *La co-presencia del ritual, símbolo y logos en la cultura griega antiguo*, se propone la unión de la raíz con el sufijo *-edia*, procedente del griego “aeido”. “Tragedia significaría algo así canto en honor al macho cabrío” (Berian y Gil-Gimeno, 2016: 741). En esta línea, en el ditirambo se les atribuía a los danzantes el nombre de “trasgos”. Por tanto, la conexión entre Danza, ritual y representación escénica es inherente a su propio nacimiento.

Las diferentes teorías en cuanto al origen del teatro griego impiden registrar una fecha precisa. Cruz (2010) encuentra que las conjeturas tienen en común la glorificación de Dioniso en una ceremonia de danza y canto que derivará en las tragedias. “Dioniso es el símbolo de desencadenamiento total del deseo terrenal, símbolo de liberación respecto de toda inhibición terrestre” (Diel, 1976: 130). La mitología, recoge la leyenda del nacimiento del teatro como reacción divina ante el temor de que los Titanes exterminasen a los dioses del Olimpo, durante la ausencia de Zeus en su reino: “combinar la gracia y el amor de Afrodita, la magnífica poesía de Apolo, la lucidez y enorme gala artística de Atenea, con la exuberancia de Dioniso y el candor de Hefesto, para dar origen a la Actuación” (Cruz, 2010: 107). Dioniso es hijo de Zeus y Semele, cuyo nacimiento se registra duplicado en la mitología: un hijo arrebatado de las entrañas de su madre, que muere, antes de tiempo, calcinada por accidente por uno de los rayos de su amado; un hijo prematuro que debe continuar su gestación en una matriz improvisada –el muslo de Zeus–; un hijo además bastardo en cuyas venas corre sangre mortal; un hijo criado alejado de su padre, entre ninfas, desfigurada su forma humana como animal, un cabrito –de ahí el atributo que le acompaña de “macho cabrío”–; un hijo entregado al vino y víctima de Hera –legítima esposa de Zeus–, quien lo condena a una vida perturbada; un hijo que encontrará la piedad en Cibeles, purificado por su bondad (Grimal, 1989b). Dioniso, según Vernant (1999: 70), concede a esta divinidad griega una parcela alternativa, no accesible para el resto de las deidades, lo que Louis Gernet denomina como “lo Otro”. Este “no lugar”, que no existía hasta su nacimiento, implica una ruptura del orden humano. Dioniso “está más allá de todas las formas, escapa a todas las definiciones,

reviste todos los aspectos sin dejarse encerrar en ninguno” (Vernant, 1999: 70). “Actúa para hacer surgir, desde la vida de este mundo, alrededor de nosotros y en nosotros, las múltiples figuras de lo Otro” (Vernant, 1999: 72). Los atributos que acompaña la imagen de Dioniso: el dios frenético, de la embriaguez, espíritu de los muertos y divinidad de la vegetación, son para Otto (1997: 43), el sino que en gran parte de los relatos míticos censura su propia existencia: “era el perseguido, el sufriente y el moribundo” (Otto, 1997: 43). Y esto va labrando su fama en la mitografía existente.

En las *Bacantes* de Eurípides Tiresias y Cadmo anuncian una danza dionisiaca, en honor a esta divinidad, efectuada en la cima de un monte. Una danza dual para aquellos que “piensan bien” –como así expone el propio Tiresias–. Para la ejecución del baile, comunican que portarán como atributo sobre su cabeza una corona de hiedra, símbolo del crecimiento espiritual, y atributo de Dioniso. Aunque, su fama no será de buen parecer para el personaje que antagónico, entorpece el destino danzado de ambos.

Su espíritu arde con la bebida embriagante que se denominó la sangre de la tierra; sensualidad primitiva, delirio, disolución de la conciencia hasta lo ilimitado sobrevienen a los suyos como un huracán; los tesoros de la tierra se abren a los extasiados (Otto, 2003: 160).

Quienes honran su figura, se abandonan a una danza que inmiscuye la totalidad del cuerpo. Otto (2003) advierte la amplitud de su *mover*: “El salvajismo de sus acompañantes que mueven el torso surge vivamente ante sus ojos” (p: 160). Debido a la falta de moralidad que se le atribuye a Dioniso, por su actitud ajena hacia los principios que rigen el decoro, se le ha excluido de los dioses del Olimpo. En la tragedia, Penteo equipara sus ansias de bailar con un estado de locura delirante (Eurípides, 2010). Cadmo le dice a Tiresias –vv. 177-187–:

¡Queridísimo amigo, apenas la oí he reconocido tu voz, sabia y
de hombre sabio, desde dentro de la casa! Vengo dispuesto con
este hábito del dios. A él, puesto que es el hijo de mi hija, a Dioniso,
que se ha manifestado entre los hombres como dios, hay
que ensalzarle en toda su grandeza, en cuanto nos sea posible.
¿A dónde hay que ir a danzar? ¿Dónde he de posar mi pie
y agitar mi canosa cabeza? ¡Sé tú mi guía, Tiresias, un viejo
de otro viejo! Ya que tú eres sabio. Porque no voy a cansarme

ni de noche ni de día de golpear la tierra con el tirso (Eurípides, 2010: 42).

También resalta la defensa que Tiresias hace de la divinidad ante las acusaciones de Penteo, anonadado ante la supuesta perversidad del poder báquico hipnótico tanto para hombres como para mujeres –vv. 271-283–:

Ese dios, ese “reciente”, del que tú haces burla, no podría
yo definir bien su grandeza, cuán grande será por toda Grecia.
Porque –¿sabes joven? – dos son los principios fundamentales
para la humanidad: la diosa Deméter –que es la
Tierra, llámala con el nombre que quieras de los dos–, ella
sustenta a los mortales con los alimentos secos; y el que luego
viene, con equilibrado poder, el hijo de Sémele. Inventó la
bebida fluyente del racimo y se la aportó a los humanos. Ésta
calma el pesar de los apurados mortales, apenas se sacian del
zum de la vid, y les ofrece el sueño y el olvido de los males
cotidianos. ¡No hay otra medicina para las penas! (Eurípides, 2010: 47).

En la organización institucional del Estado, el teatro es parte del derecho democrático ateniense. A parte de un divertimento relacionado a los juegos olímpicos (Urtiaga, 2007), el entrenamiento del cuerpo asociado a la práctica escénica y comunitaria era un valor apreciado y reconocido en la sociedad (Bonilla, 1964). Lo artístico acompañaba acontecimientos tan relevantes como la honra a la muerte del individuo célebre, con una forma de cantos y danzas denominadas trenos –*trenoi*– (Vilar, 2011: 66). Los ideales de la tragedia (Vernant, 2002) aspiran a algo más que un espectáculo festivo, por introducir en su estructura valores morales del individuo “poco apreciados de la experiencia humana” (p: 17). Y, como así registra Vernant (2002: 19) su discurrir narrativo en el drama resulta un espejismo no ilusorio de la incipiente organización institucional jurídica de Grecia. De ahí la exaltación, algo inadvertida en su discurso que apela a que: “la ciudad se hace teatro” (Vernant, 2002: 27).

En la configuración técnica de esta forma teatral, el principio que Barthes (1986: 84) resalta asociado a la forma de entender la educación, hacia la liberación del espíritu, es la naturaleza con la que se aúnan la poesía, la danza y la música en la “coreia”: síntesis esta connatural. En relación con este concepto, Silvia Porres (2013) presenta a Dioniso en un lugar victorioso, proclamándose “guía” –en la terminología clásica *corego* o

coreuta— de las artes escénicas en su amplia extensión, aunadas ellas en la figura del coro: “el arte de las Musas, que engloba poesía, música y baile” (p: 115). No es esta una invención académica posterior, de ahí que “el propio dios sea llamado ‘amigo de la danza coral’ en un fragmento de autor desconocido” (Porres, 2013: 127).

En Grecia, la transcendencia del mito repercute en todas las manifestaciones culturales y artísticas del momento. La tragedia es una de ellas, a las que se añade la épica, la comedia y las artes plásticas. En este sentido, el especial cariz que lo mítico tenía en su cultura hace que sufra un desenraizar acusado, sometido “a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente desmitificado” (Eliade, 1991: 71).

¿Cómo es posible, dado las raíces ancestrales de un género como la danza, que se haya visto vilipendiada en nuestro país hasta reducir su incidencia en la cultura del individuo a un complemento prescindible? ¿Se ha perdido la memoria ancestral de su alcance humano? ¿Cómo es posible que, hermanándose con lo ritual y lo trágico, que los casos en los que es objeto de estudio sean tan fragmentarios? ¿Por qué permitir que se descuide su *estar* en la cotidianeidad artística? Son estas preguntas lanzadas al pensamiento juicioso, sin pretensión de dar con la clave real del abandono, pues es necesario recuperar los términos trágicos que nos ocupan.

Murray (1912: 341) afirma categóricamente que la tragedia es una danza ritual, que representa un mito fundacional —*aition*— o un acontecimiento histórico, una forma de *sacer ludus* —el proceso de inversión entre contrarios, cercano a la *peripeteia* o *anagnórisis*—. Dioniso, alma ditirámica por excelencia, representa notorio este tipo de danza originaria, por su conciencia ritual dual, vida y muerte. Una danza sagrada presente en cualquiera de los modelos trágicos de los autores griegos, precedida de un alegato previo, en forma de prólogo: “as all the part before the dancers come on’, and it seems quite likely that originally it was not regarded as part of the sacred dance at all, but was something informal spoken by the poet” (Murray, 1912: 360). Por el temor a dejar el peso de la acción al mover el cuerpo, y arriesgarse a una falta de comprensión de la acción trágica.

El motor de la tragedia (Enrile y Fernández, 2009) es “en primer lugar, una contradicción con una determinada dimensión de profundidad, y en segundo lugar, una fatalidad anunciada” (p: 136). Al ser su génesis la ritualidad primitiva, está inmersa en un espiritismo y religiosidad específico, sin prescindir de grandes dosis de actividad

expresiva y artística. La tragedia representa las acciones nobles desde el incidente desencadenante (*harmatía*) que activa la causalidad del desarrollo de la acción, a través del orgullo (*hybris*) hasta el reconocimiento (*anagnórisis*) lo que produce en el héroe sufrimiento (*pathos*) y en el espectador una experiencia estética (*katharsis*)” (Enrile y Fernández, 2009: 165). El perfil del actor –*hipocrités*– era poliédrico, al “dominar” la palabra, el gesto y el movimiento. Un gesto codificado por la kinésica, según lo que debían representar, aun portando una máscara que anula su expresión facial. Máscaras no de animales, sino humanas, cuyo objetivo es (Vernant, 2002) la integración del “personaje trágico en una categoría social y religiosa muy definida: la del héroe” (p: 18).

La máscara es en sí encuentro –y sólo encuentro, nada más que frente, no tiene envés–. Los espíritus no tienen dorso, afirma el pueblo. La máscara no tiene nada que vaya más allá de ese subyugador “salir al paso”, es decir, tampoco tiene una existencia plena. Es símbolos y apariencia de aquello que está y no está; unión de la presencia inmediata y la ausencia absoluta (Otto, 1997: 70).

Son cinco los procesos estructurales de la tragedia: *agón* –argumentación dialéctica que adquiere el carácter de disputa–, *pathos* –culminado en un rito sacrificial–, *messenger* –encargado de comentar los sucesos realizados fuera de escena–, *threnos* –lamento emocional de los personajes– y *theophany* –similar a la *anagnórisis* cambio extremo en los sentimientos tras un proceso de reconocimiento–. Para visualizar de forma más precisa estos puntos de inflexión, Murray (1912) recurre al ejemplo de *Las Bacantes* de Eurípides, una obra donde lo trágico se “desliga” del ritual, pero presenta la esencia del *sacer ludus*. La danza está presente en el *agón* en forma de danza coral y en el *threnos* como danza esquizofrénica¹⁸². El devenir catastrófico (Steiner, 2012) está en gran medida motivado por fuerzas ajenas al héroe, cuya reversibilidad no está al alcance de la estructura dramática. “La tragedia es irreparable. No puede llevar a una compensación justa y material por lo padecido” (Steiner, 2012: 23). La crítica de Benjamin (2006) al proceder trágico en su amplio paroxismo, se aleja del mundanal ruido que está presente

¹⁸² *El Cíclope, Alceste, Los Heráclidas, Hécuba, Heracles, Las Troyanas y Las Fenicias*, son junto a *Medea* las tragedias con firma de Eurípides en las que no hay una divinidad vinculada a sus respectivos finales, pero sí preservan la forma de la *theophany* y un marcado carácter ritual (Murray, 1912). En *Medea*, los procesos estructurales que definen el devenir trágico son: el *agon* entre los versos 1020-1080, *Medea* “disputa” contra sí misma, el *pathos* y el *messenger* entre vv. 1121-1230 antes de burlar *Medea* a Jasón, y una forma semejante al *threnos*, pero no llega a ser completo, en la escena del asesinato de los hijos, entre vv. 1251-1291 (Murray, 1912).

en el individuo cotidiano, siendo las actitudes de uno, el héroe y de los otros, la humanidad en su colectividad, discrepantes entre sí.

No se trata en absoluto de la restauración del “orden ético del mundo”, sino antes bien del hecho de que el hombre moral, por más que mudo, privado de la palabra como está el héroe, insiste en levantarse en medio de la inestabilidad de todo aquel mundo atormentado (Benjamin, 2006: 319).

En el mismo lenguaje, a través no del contenido, sino en la confección lingüística del texto trágico, lo declamado adquiere un sentido rítmico equiparable al *mover* de las frases. En Sófocles (1981) la evolución precisa del dialogar expresivo, la elección de las verbas o la reacción reflexiva en el psicologismo de los personajes traduce “los movimientos del alma en la ágil contradanza del diálogo” (p: 37). Una contradanza es una forma bailable, alegre, regionaria tanto de Francia, Inglaterra como España frecuente durante el siglo XVIII. Se ejecutaba en parejas, podían tener entre dos o tres partes en concordancia con el acompañamiento musical, con desplazamientos geométricos como la rueda o la cruz (Rico, 2009).

La agilidad del *contar* de la tragedia se debe a un requisito que limitaba la extensión entre los 1.100 y los 1.700 versos (Bowra, 2007), de hecho, no hay cabida para rupturas del discurso dialogado que rompan la acción. Se reivindica la palabra precisa como un valor frente a digresiones ineficaces, pues ya el coro se encargaba de ejercer el papel plural de enlace a lo largo de todo el desarrollo escénico. Este actúa como juez, recupera acontecimientos, entona cánticos con ímpetu moralizante, asume la acción protagónica como personaje —como en *Las suplicantes* de Esquilo—, y no da respuestas categóricas. Su participación en la trama es concluyente, también como vehículo para no perder la vinculación con lo danzado y lo musicalizado.

Lo acertado es considerarlo como algo perteneciente al mundo imaginario en el que se desarrolla la acción dramática, y precisamente por estar tan poco individualizado, suscita con mayor fuerza las diversas reacciones posibles a los episodios sorprendentes de la acción trágica (Bowra, 2007: 164).

El ritmo que seguía el metro poético irá variando en cada autor clásico, definido a partir de la presentación verbal del drama (Barthes, 1986) —la *catalogué* dialógica en trímetros yámbicos, el *melos* que permitía la expresión lírica cantada y la *paracatalogué*

en la que la declamación tetrametra se acercaba al “habla” natural—. Ante la carencia de la suficiente documentación que permita definir el tipo de forma danzada que ocurría en la escena, se tiende a menudo a la especulación de sus trazos. Barthes (1986: 85) identifica, por un lado, pasos *–phorai–*, que podrían relacionarse con un sentir danzado de coreografía liberalizada y por otro las figuras *–schemata–*, de carácter más mímico, reducido a una región concreta de las extremidades o una pantomima más genérica que involucrase quizás la gestualidad. La musicalidad del metro completaba la ejecución armónica en sí, utilizándose como recurso narrativo del drama ante la solemnidad ritual o el terror mítico (Steiner, 2012), aunque de esta no se atesora material relevante.

La actividad dramática de las danzas en la tragedia no era solo un divertimento para relajar la acción, sino que huían de la mera abstracción del *mover* acompasado del cuerpo. Si no hay una interrupción, es porque su lenguaje era un “sistema semántico” (Barthes, 1986: 86), codificado quizás para que el espectador lo asumiese o igual siendo en sí mismo una herramienta de expresión de la cotidianeidad artística, sin llegar a identificarse en concreto con un sistema arbitrario de la correspondencia: significante y significado. ¿Hasta qué punto se puede entender como código? Por desgracia, no es posible en esta investigación, llegar a tal categorización de sus procesos, pero si Barthes (1986) afirma con contundencia que “las danzas se leían” (p: 86), estamos tratando con un sistema de significación dramática equivalente a la palabra.

El coro estaba compuesto por doce “intérpretes”, en gran parte mujeres, distribuidas en filas formando un rectángulo. Su armónica disposición (Porres, 2013), era la antítesis a cualquier desorden tanto del universo de ficción como el mundo real. Así, el orden cósmico, también se traslada a esta pulcritud escénica. Era el responsable de representar el ritual trágico en la *orchestra*, mientras que en la celebración de las Grandes Dionisiacas se trasladaba al *ágora* ateniense, permitiendo al espectador observar desde una mayor distancia. La gran extensión de la *orchestra* en la superficie total de la edificación nos revela la importancia del espectáculo ritual en la antigüedad.

Siendo una colectividad, asumían un papel individualizado: un “yo” común, son todos miembros de algo mayor. “La alternancia del coro con el actor-personaje creaba unas resonancias profundas, como un abismo donde los sucesos superficiales de la anécdota, vividos por los actores, se estrellaban en un destino inexorable” (Enrile y Fernández, 2009: 204). El coro interviene en la acción hasta el punto de ser en cierto

modo, como un narrador omnisciente que todo lo sabe, actúa, así como conciencia. La acción dramática del coro estaba bien estructurada en dos partes: ocasionales cantos de la parte más vocal, y danzas acompañadas de cantos prolongadas en la totalidad de la tragedia. Su función era ser el “eco gestual” de las cuestiones representadas por los personajes. Según si se tratase de tragedia o comedia, encontramos la *emmeleia*, más frecuente, donde predomina la melodía grave como recuerdo del ditirambo, y la *sikinis*, en la que se adopta la imagen del sátiro como máscara física. La coralidad de las danzas rituales llevadas a la expresión teatral, es análogo a la percepción que el colectivo tiene en el grupo social, donde no hay un interés en representarse ante unos *otros* –los espectadores– hasta que este se divide en tres estamentos según Harrison (1913: 204): el artista, la obra y el espectador. La libertad expresiva de esta danza coral está coartada por los requerimientos de los personajes del drama que acompañan (Bonilla, 1964: 84).

El peso danzado era asumido por esta agrupación coral, quien es calificado según Salazar (1950) como *hipochéma*, en la que la totalidad de los integrantes representa el devenir del drama. Esta variante surge (Enrile y Fernández, 2009) en una derivación rítmica del júbilo entusiasta de la *emmeleia*. En *Antígona* de Sófocles el coro apela a la celebración de una danza en honor a Dioniso, aquel que preside los Misterios Eleusinos. Es el fragmento recogido entre vv. 1148-1153, en el que la danza tiene una función de enlace entre lo humano y lo divino para la invocación de la divinidad por excelencia, mencionada con el epíteto de Yaco. Al aludir Sófocles a la duración de la danza –durante toda la noche–, el sentido ritualizado de esta es también certera, así como el tipo de movimiento en cuestión. La tragedia no lo esclarece, pero en la inherencia de aquellas que lo interpretan: las Bacantes o las Ménades, aludidas por el nombre de Tíiades, servidoras de Dioniso, sabemos que no puede ser otra cosa un frenesí de movimientos descontrolados y espasmódicos:

¡Ah, tú que organizas los coros de los astros que
exhalan fuego, guardián de las voces nocturnas, hijo
retoño de Zeus, hazte visible, oh señor, a la vez, que tus
servidoras las Tíiades, que, transportadas, te festejan
con danzas toda la noche, a ti, Yaco (Sófocles, 1981: 292).

La danza de las ménades en los rituales dionisiacos es equiparable y quizá uno de los antecedentes más próximos (Walker, 2016) a la danza de Salomé; tanto por el carácter

acelerado de su bailar, como por las asociaciones violentas, donde no se descartan “un posible derramamiento de sangre, sexo, autointoxicación y en algunos casos mutilación” (Walker, 2016: 96).

En *Áyax* también es el coro el que busca danzar. En esta ocasión centrándolo en una localización concreta: Nisa, zona montañosa plagada de ninfas y en Cnosos, lugar donde se gesta la danza de Ariadna. El carácter de júbilo se refleja en la magnitud festiva de la estrofa –vv. 694-705–:

Me estremezco de gozo y, de alegría, me echo a volar.
¡Ío, ío, Pan, Pan! ¡O Pan, Pan, que vagas por
la orilla del mar, muéstrate desde la cumbre del monte
Cileno, batida por la nieve, oh señor organizador de
los coros de los dioses, para que en mi compañía impulses
las danzas que se aprenden solas en Nisa y de
Cnoso!. Ahora me interesa danzar y que Apolo Delio,
 viniendo por encima de los mares de Ícaro,
fácilmente reconocible, me asista en todo propicio (Sófocles, 1981: 153-154).

Assela Alamillo, responsable de las notas de la edición consultada de Sófocles (1982), apunta a la relación de ambos dioses con la danza. Aunque, en esta ocasión, se evoca a Pan en la dramaturgia de la tragedia, como sanador ante el delirio de *Áyax*, por no ser el selecto benefactor del escudo que recibe Aquiles.

En el texto de *Las Traquinias* no se hace una mención manifiesta a la danza en sí. De todas formas, la entonación del Corifeo del conocido *evohé* reiterado dentro de una de las intervenciones del coro y, siendo este un momento dramático que pretende celebrar el regreso de Heracles tras su marcha prolongada, se aventura en la prosodia, el clamor una danza –vv. 205-222–:

La casa que espera al espolo estallará en gritos de
júbilo alrededor del hogar. Vaya, común, el canto de
los jóvenes a Apolo protector, el de bella aljaba. Y al
mismo tiempo vosotras, doncellas, entonad el peán, el
peán. Clamad a su hermana Ártemis, de Ortigia, la
flechadora de ciervos, la que porta una antorcha en

cada mano, y a las Ninfas sus vecinas.

Yo me siento transportada y no desdeñaré la flauta,
¡oh dueño de mi alma! Mírame, la hiedra me perturba,
¡evohé, evohé! Trayéndome rivalidad báquica. ¡Ah, ah
Peán! Contempla, oh querida amiga, esto ante tus ojos.
Te es posible verlo claramente (Sófocles, 1981: 201).

Las danzas del coro, además de dirigirse a la declamación moralizante, empezaron a tener progresivamente una función más “pantomímica”, dejando al *corega* la responsabilidad de dirigir tanto las danzas como los textos recitados en forma de cantos. Se tratan de “danzas expresivas, tal como lo postula Aristóteles, logrando el *mimétes* griego –el artista danzante– representar todo lo divino y humano con el máximo de expresividad imitativo-danzaria” (Vilar, 2011: 30). Enrile y Fernández (2009) auguran incluso, una posible codificación de sus movimientos, porque Póllux menciona:

Figuras como “el canasto” (manos arriba) “coger leña” (manos abajo) “el paso doble” (la tenaza) “la danza de la lechuza” (con las manos como viseras, en actitud de buscar algo) o “la danza de la espada” (imitación de una lucha) (Enrile y Fernández, 2009: 203).

Pero, “hasta qué punto el *mimétes* griego, el artista danzante, era capaz de *representar* todo lo divino y humano y a qué punto extremo de expresión imitativo-danzable llegaban los griegos en ese arte” (Salazar, 1950: 41). Una respuesta que no llegará a verificarse, salvo a partir de los documentos plásticos, escultóricos y literarios conservados.

Los testimonios plásticos referentes a las danzas que los arqueólogos han encontrado en los países donde nació la cultura mediterránea son de muy diferente elocuencia. Creta, Egipto, Grecia y las islas del Archipiélago son muy abundantes en ejemplos. En cambio, los países donde florecieron las grandes culturas babilónica, siria y caldea son sumamente pocos en la exhibición de dichos testimonios, aun cuando haya referencias inequívocas a la danza en todos los países semitas, cuyas reliquias literarias son tan importantes para conocer sus respectivos estados de cultura (Salazar, 1950: 21).

Es sobre este tipo de material, sobre el que se exhibe el culto a Dioniso en forma de embriaguez y exaltación descontrolada, hasta el punto de conectarse el desenfreno sexual con las ceremonias dedicadas a la honra de su figura. Ponte (2015) habla de “danzas orgiásticas”¹⁸³, pero dentro del vicio de lo festivo, esas bacanales de pasión sexual se regulan de forma más artística interactuando poesía, música y danza. Salazar (1950) define su danza libre compuesta en un grupo numeroso, que rompe su orden absorto por el entusiasmo de la epilepsia general. “La danza es el éxtasis dionisiaco que todo lo arrastra” (Duncan, 2008: 178). Dioniso es también un dios de contradicciones, que presenta en un mismo ser un antagonismo que enoja y perturba a sus detractores. La no aceptación de su naturaleza ha afectado en parte a la danza, por vincularla con su éxtasis divino; un rechazo que deriva, según Wurzba (2008) en una identificación “bisexual” en tanto a conformar en una única entidad divina la dualidad de género. En esta puede percibirse cierta asignación estereotipada por acoger una tendencia violenta, patriarcal frente a una naturaleza procreadora, matriarcal. El cambio es constante en las interpretaciones de sus atributos: león, en la época primaveral, toro, por ser quien le devora en invierno, y serpiente, renacimiento en septiembre.

También porque su origen es algo impreciso (Graves, 2002: 58) por proceder de concepciones diferentes: de Dione –diosa del roble–, de Ío o Deméter –diosas del cereal– o de Perséfone –diosa de la muerte–; aunque es fruto del enlace entre Hera y Zeus sobre el que sus hechos se desarrollan en el culto. Su origen mítico, desmembrado, cocido y devorado por los Titanes, está vinculado con las ceremonias de iniciación chamánicas, entendiendo la muerte como un renacimiento: “Renovación, en el sentido de revelar la totalidad presente en cada uno de los elementos del ser” (Wurzba, 2008: 159).

Estas ceremonias ritualizadas “fueron el origen del teatro tal como en forma esencial lo concebimos hoy en día y, por supuesto, traslativamente de la danza como hecho teatral” (Vilar, 2011: 33). La experiencia vívida de Dioniso vagando por el mundo en la difusión de su saber, del culto a la vida, entre Egipto, la India, Éfeso, Frigia, Europa,

¹⁸³ La *Ménade* del escultor Scopas, s. IV a.C., aún sin conservar esta la totalidad de sus extremidades permite intuir cómo era el movimiento de esas danzas dionisiacas, frenéticas y eróticas, donde el torso se curva seguido de cabeza y brazos. Sus danzas (Porres, 2013) fundamentaban su *mover* en movimientos de fuerza aeróbica, en el correr y el saltar “precipitándose montaña abajo” (p: 472). Cualquier danza orgiástica, estaba asociada a la “manía”, al enloquecimiento, los giros o los excesivos gestos de la cabeza son muestra de ello.

En *Anexo 17* escultura de Scopas.

Tracia, Beocia, las islas del Egeo, Nexos y Argos (Graves, 2002), resulta un viaje que evoca a un danzar expresivo, con la celebración del arte de la vinicultura o de la exaltación de la contienda espada en mano. En la efervescencia de su ímpetu esparce una energía *pneúmica* sobre la que atravesar su propio arquetipo –siguiendo a Jung en la identificación del espíritu de Dioniso en los cuerpos (Wurzba, 2008)–. El movimiento despierta ese *estar* espiritual y su respiración corporeizada se activa con la intervención muscular de la danza. “Cuando danzamos, Dioniso se esparce’ en nosotros, de suerte que, desmembrado o disolviendo las amarras del poder central del ego, posibilita la emergencia el *pneuma* disperso en el cuerpo” (Wurzba, 2008: 159).

El poder de su influjo se extiende hasta épocas tan distantes, como puede ser los brotes innovadores de la *modern dance* estadounidense. La danza de Isadora Duncan se la describe desenfrenada, cercana al éxtasis dionisiaco, con saltos ligeros y giros gráciles, pero que alberga un cierto pensar estético, emotivo y subjetivo. Además, la vinculación hacia el modelo griego no aspira a una reproducción de sus motivos, sino a alcanzar una “danza absoluta” en la que música, danza y poesía se aunasen. El modelo trágico supuso un punto de inflexión por el que proponer una danza que rescatase sus principios: “recuperar, en términos de Nietzsche, la dimensión dionisiaca de la tragedia antigua vinculada al coro” (Sánchez en Duncan, 2008: 27). Duncan pretendía recrear esa esencia a través del movimiento. Su visita a Grecia en 1903 ha supuesto un punto de inflexión a por la que la fascinación del “mundo griego” se acrecienta. En su ballet *Las suplicantes*, recrea el misterio de los Misterios de Eleusis¹⁸⁴ con música bizantina. Duncan era por supuesto la protagonista, alrededor de quien danzaban diez bailarines cantando el coro de la tragedia original de Esquilo. Su contacto con los autores trágicos de la Antigüedad Clásica se extiende a tres piezas que han sido compuestas entre en un periodo prolongado: *Ifigenia en Táuride* (1914-1915), *Ifigenia en Aulis* (1905-1915) y *Orfeo* (1900-1915), con música de Gluck. Sobre la danza de las “Furias” Blair ha escrito:

Sus movimientos son poderosos pero torpes, con los codos salientes, los dedos como garras, las caras deformadas por la rabia, las bocas abiertas en un grito

¹⁸⁴ Los ritos eleusinos, en honor a la diosa Deméter, han guardado el secreto de su desarrollo de forma muy celosa durante gran parte de la historia, por lo discretos que eran sus iniciados –en torno a mil y tres mil personas– con respecto a su tradición. La pena que sufrían quienes rompían el “voto de silencio” respecto a los misterios, era de muerte. La iniciación en este ritual era el único camino para tener un acceso al reino de los cielos para los griegos. Platón, Sófocles, Píndaro, Elío Eristides, Aristóteles o San Hipólito son algunos de los referentes que hacen alusión a los Misterios de Eleusis (Bachs, 1982).

silencioso. A veces, las manos están sujetas a la espalda, y en otras ocasiones los brazos liberados se retuercen como serpiente frente al intruso. Tienen las rodillas fuertes y flexibles [...]. Después que Orfeo pasó entre ellas, renuevan sus ataques con redoblada cólera, pero ahora se manifiesta un sentimiento de desesperación – algo así patético– en esa cólera (Duncan, 2008: 34).

El germen de las formas del teatro danzado y del cantado de la Antigua Grecia, como ya se ha mencionado, estaba en el ditirambo (Salazar, 1950). Una forma ritualizada que se aproximó más al lenguaje del cuerpo utilizando los recursos simbólicos, a pesar de que las técnicas se mezclan con asiduidad. Nietzsche (2016) define el proceso ditirámico como un signo que trasciende lo mímico –centrado en los gestos faciales amparados en lo textual–, para hacer del cuerpo interpretativo un símbolo que se hace movimiento rítmico en su totalidad.

Para captar este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella altura de la autoexteriorización que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas: ¡al servicio ditirámico de Dioniso, por tanto, sólo lo entienden sus iguales! (Nietzsche, 2016: 53).

El antecedente dionisiaco sería fundamental en la constitución de una danza con intención estética, creada para un público consumidor y que aspira a tratarse como arte escénico. El rechazo hacia quienes “consumían” con fervor este tipo de espectáculos contagió a gran parte de la sociedad de la Roma antigua. Los patricios fueron quienes protegieron las exhibiciones de los mimos y los danzarines en el entorno particular y, de forma aislada, alguno de los emperadores fue permisivo con este tipo de espectáculos. Llamativo el caso del emperador Nerón quien fue criado por un *saltator* o los tiempos de César Augusto en los que gozaban de una gran aprobación (Vilar, 2011).

Las danzas lupercales proceden de una tradición pastoril prehistórica en la que pastores bailaban con gestos enérgicos, despojados de su vestimenta habitual y ataviados con pieles por la cintura. Después, se atribuyeron los festejos a la honra del dios Pan, cuya similitud con el griego Dioniso, lo hace su omólogo (Bonilla, 1964). Salazar (1950: 46) apunta que estas danzas son el resquicio de la ceremonia dionisiaca. Las danzas saturnales, consagradas a Saturno, de carácter liberal pero no orgiástico, se celebraban para contribuir a la siembra de invierno (Bonilla, 1964). “La semilla se esparcía por los aires y los sacerdotes saltaban, practicaban la *saltatio*, siguiendo los más rudimentarios

principios de la magia imitativa” (Salazar, 1950: 47). Son las que se convertirán en el futuro Carnaval (Bonilla, 1964).

La danza *dionisya* se interpretaba en colectividad, pero hay en el grupo un énfasis en la identidad personal de cada integrante, para interactuar en la particular libertad exacerbada de su ritual. En su versión romana, los cambios que se pudieron introducir competen al estilo o a la terminología que las designaba. Se encuentran referencias a danzas en “fábula o míticas”, ligadas a un argumento que se representaba en forma de acciones pantomímicas. La utilización de máscaras¹⁸⁵ acentuaba la importancia de los movimientos del resto del tronco y de las extremidades sin perder el carácter mímico crucial en la representación de la acción trágica (Vilar, 2011). La máscara era un elemento imprescindible en todos los que intervenían en la acción, excepto en el género ditirámico, y “estaban hechas de trapos estucados, recubiertos de escayola, coloreados y prolongados por una peluca, y a veces por una barba postiza” (Barthes, 1986: 87). El simbolismo se adapta según la temática dramática de la obra en cuestión, como forma de

¹⁸⁵ La utilización de la máscara trasciende fronteras, pero su uso es diferente en el contexto histórico, así como en la localización geográfica, entre Oriente y Occidente se encuentra variabilidad según sus usos. “El instituto R. Guénon de estudios tradicionales, considera que etimológicamente máscara viene del vocablo hindú kar, también del árabe máshara, y kaara; del griego prosopon” (Bermejo, 2012: 75). En el ámbito ritual (Chevalier y Gheerbrant, 1995) es un instrumento funerario: “el arquetipo inmutable al que el muerto se ha de reintegrar” (p: 695), presente en la iconología egipcia y china. En manos del chamán (Bermejo, 2012) es un distintivo de poder como canal por el que establecer un vínculo entre la humanidad y el mundo divino, inalcanzable, tan solo a través del trance danzado o cantando. En el entorno teatral “la máscara está al servicio de una metafísica de las esencias psicológicas; no escondían, sino que exhibían” (Barthes, 1986: 87). En el teatro griego al cubrir el rostro, en ausencia de elementos en demasía estrafalarios, se logra que “el juego de los espejos y los ecos sea percibido prontamente como algo que nos atañe” (García, 2008b: 42), algo que se aproxima al vivir cotidiano. En el teatro clásico japonés, también conocido como teatro *Noh*, la máscara es un elemento imprescindible en la figura de *shite*, para asimilar una transformación consciente del propio ser. Se utiliza como material, madera de ciprés esculpida. Arcas (2010: 22) expone la tipología formal de las máscaras en relación con los personajes –demonios, ancianos o mujeres jóvenes– aunque, en todos los casos, el único elemento facial visible es el movimiento de los ojos. Las definiciones en torno a lo que provoca este “accesorio” se encuentran tanto por su incidencia en el espectador como en el propio intérprete. Bermejo (2012) entiende que en el contexto poético teatral la función “es desenmascarar las debilidades fundamentales, provocar una putrefacción interior donde se devele y se confronte la propia naturaleza” (p: 84). En el *Noh* “opera una catarsis” (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 695), de hecho, dice Einstein, con respecto al uso místico general de la máscara “como un éxtasis inmóvil” (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 697). En regiones africanas, el uso de la máscara se encuentra además en ritos agrarios e iniciáticos; participan también en los ritos cosmogónicos en los que se regeneran tiempo y espacio, equilibra las energías espirituales y perturba a su portador. Es parte de la representación, también coreográfica, y no solo de aquella sagrada, asociada al ritual o a la posterior inmersión en el teatro trágico o en la *commedia dell arte*, sino que, la máscara es recuperada en la danza expresionista a través de la figura de Mary Wigman. Su objetivo estaba en hacer que el rostro se desfigurase, hacia la exageración de los rasgos, cercano a la mueca o al mutismo de una menor vehemencia y efusividad caricaturesca. La principal influencia de la coreógrafa en la plasticidad hierática de la máscara se debe según Hernández y Bernardo (s.f.) a su amistad con el pintor Emil Nolde, cuya obra cala en la estética de Wigman, hacia la espontaneidad grotesca de sus movimientos.

identificar al personaje; además de transformar la intensidad de la voz en la escena, hacían más visibles los rasgos, al tiempo que ocultaban el sexo tras ellas.

En las *cordasias* desestructuraban sus filas hasta convertirse en *orkesis* y a posteriori en *saltatio*. En las danzas en honor a Ariadna –*kuroús* o *choreas* según la *Teogonia* de Hesíodo–, los integrantes se unían de las manos haciendo coros con o sin cánticos que las acompañaban. Aquellas que honraban a Apolo de temática virginal son las *parthenias*. En los grandes juegos celebrados en el siglo V a.C. como culto a esta figura divina, a Zeus o a Poseidón, se culminaba con una procesión danzada. Ya hemos dicho como las danzas dedicadas a Saturno –*saturnales*– eran una ofrenda a la fertilidad de las cosechas de cereal. Se acompañaban estas del lanzamiento de semillas entre las *saltatio*, con integrantes de todas las clases sociales y se celebraban en la actual Pascua de Navidad (Vilar, 2011). En general, las danzas agrícolas –tanto en los rituales de cosecha o de fertilidad–, se organizan en grupos pequeños distribuidos en dos o tres círculos concéntricos, en dos filas paralelas o reproduciendo las fases lunares (Vilar, 2011).

¿Por qué recurrir a la tragedia como cuestión mitificada de la ritualidad de la danza, cuando sus textos no son ávidos en referencias danzadas? Por un lado, por resultar su esquema un referente para la composición de otros géneros escénicos asociados en su origen al impulso corporal de un *mover* artístico; Barthes (1986: 90) conecta la ópera con los principios *coreúticos*, en especial a través de Aristóteles. Por otro, por la recurrencia a recuperar los textos clásicos de los grandes dramaturgos de la Antigüedad, a partir de una reinterpretación reelaborada de sus sistemas de acción hacia el lenguaje de la danza. “La sombra de la antigua celebración aún se proyecta y nos fascina: la nostalgia de un espectáculo total, violentamente físico, desmesurado y a la vez humano, la huella de una inaudita reconciliación entre el teatro y la ciudad” (Barthes, 1986: 91). Y por ser Medea una obra que se ha difundido gracias a un estándar trágico narrado en la voz de Eurípides.

Porque, en definitiva, en lo trágico, como expone Walter Benjamin (2006: 309) se reúne la universalidad humana, a pesar de que no es posible en su dictamen, que en ningún objeto estético “moderno” –en oposición a la Antigüedad Clásica–, se reproduzca la tragedia de los griegos. La tragedia concibe su contenido literario a través de la reproducción sacrificial (Benjamin, 2006) sobre la que el argumento va desenrollando el tejido de su hilar. Un sacrificio que estriba en el devenir del héroe –o heroína– a lo largo

del arco dramático, a menudo contaminada por una acción de muerte, que puede desembocar en un vigor narrativo hasta ser cíclico al hacer que el asesinato de un hermano y la inmolación de un ser liberal que lo amaba termine en inmolación, como ocurre en *Antígona* de Sófocles; o ser el término de una desdichada relación entre un hombre y una mujer, de desigual compromiso pasional, que hará asesino el espíritu maternal de ella, como ocurre en *Medea* de Eurípides. La muerte es ofrenda, sufrimiento y redención. Es sagrada, y como tal, Vernant (2002: 109) la define bajo los criterios de L. Moulinier, como una sacralidad impura, como una contradicción.

En toda exposición sacra, a parte de la ofrenda material, la danza actúa como punto de unión entre las entidades divinas: “es como una oración rítmica, que los griegos utilizaron [...], para atraerse el agrado de los dioses, hacerlos propicios y someterse sus poderes con el valor mágico o de encantamiento” (Bonilla, 1964: 77).

En el lugar de lo literario, del texto trágico que transcribe las historias míticas, los autores griegos de la Antigüedad Clásica eran educadores, sus escritos se tomaban como dogmas a seguir entre la población “ilustrada” –la aristocracia militar y feudal–: “Su genio literario ejerció una fascinación jamás igualada” (Eliade, 1991: 71). Se tiene constancia (Ruiz, 2001b) de un total de 387 tragedias compuestas por 141 artistas, datadas de entre el siglo V y el IV a.C., cuya temática está nutrida de los llamados ciclos de mitología heroica: “los de los Eólidas, Baco, Perseo, los Deucaliónidas de Etolia, Hércules, los Argonautas, los Labdácidas de Tebas, Troya y los Tantálidas” (Ruiz, 2001b: 56).

La tradición mítica nutre el contenido de las tragedias, pero su retrato, afirma Vernant (2002: 20) se aleja del rito arcaico que lo funda, por un exponencial cuestionamiento que, por otra parte, será el arquetipo dominante en cada revisión que de sus relatos se dispongan. Para caracterizar esta fluctuación de la mirada, Vernant (2002: 20) utiliza el concepto de “transposición” para atribuir de método a una alteración que opera en el ámbito de la devoción mística y para superponer un pensamiento politizado en la mitificación.

En el desarrollo de la trama argumental, la danza aparece hacia el lenguaje y a través de este. El *mover* danzado está anexionado al coro, su voz cantada es la que persuade para que el resto sean partícipes de ella. La regularidad de las estrofas invita a definir, como Bowra (2007: 117) que la misma estabilidad debía regirse en su danza, a

través de movimientos reiterados y de tempo regular. El asunto mítico está recubierto de un aura dramática sobre la que se impregna una ritualidad danzada, fruto del primitivismo emergente. Bonilla (1964) presenta una serie de características comunes, que determinan la dirección dramática y estético-artística, que la danza toma en los mitos:

Encarna la acción mágica del ritmo para servir ideales religiosos, reemplaza los movimientos del trabajo por un orden rítmico que lo hace alegre y productivo, aúna el compás de la marcha de los guerreros, o sirve de marco a las fiestas nupciales, donde la danza se une al canto y expresa mejor que éste la pasión del momento o el regocijo de la fiesta (Bonilla, 1964: 69).

A pesar de que no es en sí una obra trágica, la epopeya griega en la que se registra el andar de Aquiles durante la guerra de Troya resulta un texto rico en referencias coreográficas además de contener valioso material mítico utilizado a posteriori por los grandes trágicos del momento. Aunque no haya unanimidad al concebir la apreciación de Pseudo-Plutarco (Ramos, 1987), este afirma que Homero es el responsable del origen del género trágico. También Eliade (2000a) se refiere a este volcado cultural que el autor hace, pero a través de la transmisión de la cultura mítica griega. Sus objetivos no estaban regidos en las aspiraciones del teólogo que quiere adoctrinar con su religión, o del mítico; los destinatarios de sus textos son “los miembros de una aristocracia militar y feudal” (Eliade, 2000a: 130). La *Iliada* es entonces una fuente de documentación escrita en torno a la danza cretense, cuya importancia se traslada al género trágico. Entre sus líneas hay que destacar tres escenas diferentes, pertenecientes al Canto XVIII, que presentan contextos de la cotidianeidad griega donde el baile tiene un lugar de ser. Primero mencionar una danza festiva, incluida en una de las secuencias al que el lector puede asomarse en el escenario teatral que se convierte el escudo de Aquiles. Esta danza, es recurrente en las fiestas áticas para amerizar la celebración de las nupcias, en forma de bailes colares –vv. 490-496–:

Realizó también dos ciudades de miserables gentes,
bellas. En una había bodas y convites, y novias
a las que a la luz de las antorchas conducían por la ciudad
desde cámaras nupciales; muchos cantos de boda alzaban su son;
jóvenes danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos
emitían su voz flautas dobles y fórminges, mientras las mujeres

se detenían a la puerta de los vestíbulos maravilladas (Homero, 2001: 379-80).

En segundo lugar, en el ámbito agricultor del que tantos ritos ceremoniales surgen, el *mover* corporal hibrida lo artístico con lo cotidiano. En la recolección de las cosechas de uvas los danzantes golpean el suelo con sus pies, un movimiento que es equiparable a la propia acción de vendimiar –vv. 561-572–:

Representó también una viña muy cargada de uvas,
bella, áurea, de la que pendían negros racimos
y que de un extremo a otro sostenían argénteas horquillas.
Alrededor trazó un foso de esmalte y un vallado
de estaño; un solo sendero guiaba hasta ella,
por donde regresaban los porteadores tras la vendimia.
Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos,
Transportaban el fruto, dulce como la miel, en trenzadas cestas.
En medio de ellos un muchacho con una sonora fórminge
Tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha
con tenue voz. Los demás, marchando el compás al unísono,
le acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos (Homero, 2001: 382).

Para terminar, recordar la presencia del culto al cuerpo en el equipamiento militar de Aquiles. En ese relato tan descriptivo de Homero, se narra cómo Vulcano graba en su escudo, entre otras escenas cotidianas, una danza laberíntica. Esta no es otra que la danza de Cnosos cuyos versos ya citamos en el capítulo “Los reflejos danzados de la literatura” –vv. 590-606–, y a los que aludimos, por si se quisiesen recordar. Esta resultó ser una danza de la grulla¹⁸⁶, frecuente en la representación del mito de Teseo (Bonilla, 1964; Baring y Cashford, 2005). La utilización de esta ave de majestuosa elegancia en la caracterización de esta danza, se debe a la reproducción del movimiento del cuello en los

¹⁸⁶ Es una de las primeras danzas imitativas que reproducían los movimientos de animales –entre los que se encuentran además de la grulla, zorros, osos, mochuelos o buitres–. Saltos en el sitio, con grandes desplazamientos y sobre un pie, eran interpretados en forma de corro. Luis Bonilla (1964: 72) se remonta al origen asiático de este tipo de danza, de marcado simbolismo –floración o resurrección según la tradición China–. Resurrección que está también en aquellos jóvenes que Teseo rescata, al ser su liberación una clara “vuelta a la vida”. Otro carácter, tienen las danzas del “macho cabrío”, de componentes eróticos al estar más vinculadas a Dionisos; pero, en su mayoría, se trata de bailes de tintes cómicos. Además, está cercana mimesis animal, derivará en la imitación de actitudes humanas bochornosas que causaban burla, como la del individuo embriagado por el alcohol, así como otro tipo de emulación, aquella que concierne a las emociones y a conceptos.

rituales de cortejo que las grullas realizan cada primavera. Hacer de la naturaleza el *mimetés* formal del movimiento, es parte también de los procesos “coreográficos” rituales, como la literatura mira al mito, a la cotidianeidad y a los estereotipos sobre la vida general de cualquier ser humano.

6.2. *Transfiguraciones de la literatura mítica: relatos coreográficos, danzas literarias*

6.2.1. *El contar del cuerpo como poética dramaturgica*

La dramaturgia se dedica a la organización corpórea de los sucesos coreográficos en relación con lo que está oculto en el intérprete: la mente, de acceso restringido en un lenguaje no verbal como es la danza. El concepto proviene de la unión del término griego *drama* –movimiento en la escena– con *ergon* –suceso que se extrapola de la realidad, pero también traducido como obra, trabajo, ocupación– (García, 2002). Becerra (2018) define la dramaturgia en base a la primacía de la acción en la organización del espectáculo, otorgando a los *sentidos* el principal material por el que el *mover* genera *algo* que nutra las transparencias del cuerpo, en un pensar visceral, reflexivo y conceptual.

La aplicación del concepto a la danza es algo reciente, aunque no es precisa su fecha, se localiza, según Mondragón (2017) en los últimos años del siglo XX, siendo su suceder en el tiempo de mayor calibre. La cierta problemática para sistematizar de forma unívoca el concepto de dramaturgia en el ámbito teórico de la escena, más allá de lo teatral, y su aplicación en el propio proceso práctico del intérprete/creador, produce cierta inestabilidad en los estudios. “As dramaturg and dance writer Bojana Bauer suggest, dramaturgy in dance is currently articulated through practical experience, hence the discourse largely consists to descriptions of what dramaturgy *becomes* in different working processes or in different pieces” (Behrndt, 2010: 186). En el ensayo *Shaping critical spaces: Issues in the dramaturgy of movement performance* (1997) escrito por Heidi Gilpin (Behrndt, 2010), se otorga a la dramaturgia de la danza contemporánea un carácter múltiple como proceso que ahonda en la estructura narrativa de la composición, así como una herramienta híbrida en tanto atiende a la práctica misma y a la reflexión teórica que puede derivar de ella.

La coherencia en la distribución de lo *contado* estuvo siempre presente, de ella depende el *texto coreográfico* para poder someterse al enjuiciado de un espectador ávido de carácter, voraz de un impulso que lo haga revolverse en la silla, que lo inquiete, que lo conmueva, que no haga de la impasibilidad un natural estoicismo por el que abrigarse a la deriva del confort. Dice Becerra (2018) “consiste en dar sentido às ações numa composição que vá para algum sitio no que diz respeito da emoção, da sensação, do conhecimento” (Becerra, 2018: 65).

En Cardona (2000) se define como “la manera en la que se entretajan las acciones escénicas” (p: 126). Es el sistema estructural que compone la distribución de las parcelas coreográficas de su *texto*, no necesariamente narrativo, pues la presencia de la dramaturgia también es requerida cuando la abstracción o la alegoría dominan la escena, para que la línea del *mover* siga un patrón estético de exposición de la imagen en movimiento. “La dramaturgia danzaria coreográfica plantea la clarificación del motor de oposición conflictiva que debe, subterráneamente, regir dentro de la estructura de la obra, aunque existan bifurcaciones en las situaciones, las atmósferas y los posibles personajes” (Guerra, 2003: 87). Interviene esta en la construcción de las dinámicas utilizadas por el coreógrafo para componer su material cinético, sin que la disposición de sus elementos falle en su estructura. Juan Antonio Hormigón (Fuentes, 2014) asigna a la acepción una totalidad que abarca la integridad de la puesta en escena de la obra en sí, dice:

Desde el punto de vista de su significado estética, la dramaturgia se refiere a la esencia, función y estructura del drama y de los elementos que la integran, ya sean internos (fábula, personajes, lenguaje) como externos (composición, formas de construcción, composición y leyes de duración de las escenas) (Hormigón en Fuentes, 2014: 61).

Además, dentro de esta categorización, Fuentes (2014: 62) comprende el ámbito dramático como un “proceso creativo” que conduce a un tipo de experiencia muy concreta, de estética corporal. De hecho, en su publicación *El dramaturgista o la deconstrucción en la danza*, hace un alegato hacia la figura del *dramaturgista* en la delimitación de las figuras de poder que intervienen en la composición coreográfica. El concepto procede del alemán *dramaturg*, lo constituye G. E. Lessing, en torno al 1767 en el entorno teatral, y se direcciona a designar una fase creativa, que se acerca a la reflexión filosófica, a la inspiración estética a la investigación académica y al pensamiento artístico. Su figura, “se percibe como el creador estudioso que se ocupa de las habilidades de artista interdisciplinario” (Fuentes, 2014: 2). En tanto actividad del pensamiento/ acción, la funcionalidad de la concepción dramática del *texto coreográfico* abre la actividad creativa del *mover*, de estética intelectual y emocional, hacia las distintas intersecciones intertextuales producto de una apariencia semiótica. La orquestación armónica de los *tejidos* artísticos comprometidos en la obra depende de la distribución dramática

establecida, en la que el *texto* literario toma acto de presencia si su *intertexto* se ha tenido en consideración.

La figura del *dramaturgista* parece más bien una entidad abstracta, que opera en el oficio del coreógrafo, del dramaturgo, del escenógrafo o del compositor, como una aureola que conecta el pensamiento discursivo de todos los artistas para con la obra. O podría ser también aquel dramaturgo, que se ocupa de la concreción narrativa de los hechos narrados en la escena coreográfica: “La función principal del dramaturgista en un espectáculo dancístico será la de examinar o cuidar la articulación de los sucesos escénicos, la ideología, la estética, el mensaje” (Franco y Franco, 2012: 219). El dramaturgo en tanto “escritor” del texto que soporta la danza, se embarca en la adquisición de un conocimiento externo, que justifique la consecución de las acciones; y de aquel interno, que sea resorte de su perfecta comprensión y transmisión. Se trata de un proceso reflexivo en el que la escena habla por sí misma, donde el texto no es lo que impera sino la generación de acción más allá de una abstracción de la acción. La figura del dramaturgo, como fuerza autoritaria (Behrndt, 2010), parece someter a juicio el rol del coreógrafo, también generador de un pensamiento crítico que transgrede lo físico para acceder a la parcela intelectual del ser humano.

Por otro lado, también hay una tendencia a interrelacionar lo dramático de una obra, con el entramado textual: *texto* en tanto *tejido*. Behrndt (2012) orienta el argumento hacia la concepción de lo danzado como texto, aunque en esta caracterización entiende que todavía se asume una cierta independencia entre la danza y el resto de las artes, en contra de su autonomía. De todas formas, cuando se trabaja con obras sobre las que específicamente se ha tomado una narrativa literaria, mitológica o de otro calibre, esta especificación pierde fuerza, en tanto que el cuerpo pasa a ser una especie de *medium* que traduce aquello contado mediante la sintaxis y la semántica lingüística, a la gramática coreográfica.

En su definición, está quien considera que, entre el significado asociado para el arte teatral y el arte de la danza, no existen diferencias –Marianne Van Kerkhoven– (Behrndt, 2010). En ambos casos, se trata de una forma de disputar en torno a la organización del espectáculo escénico, en relación con una narrativa o a una forma reflexiva. La figura del dramaturgo se puede diseccionar en distintas identidades, según si se tiene en consideración al compositor musical, creador lumínico o diseñador de

vestuario, teniendo en cuenta que dichos “apartados” contribuyen en la completa significación de la obra de danza. La democratización del rol dramático dependerá de las concesiones que el coreógrafo o el director permitan en el resto de los integrantes.

De hecho, Pina Bausch, involucra a los bailarines en la construcción de la dramaturgia del espectáculo, a través de una interpelación con preguntas que motivan al intérprete a interrelacionar su memoria identitaria, moral e ideológica, respecto al contenido transmitido a través del discurso coreográfico. El poder que, en estos casos, tiene el intérprete sobre la obra, le permite además un mayor conocimiento de los significados que con ella se quieren transmitir. Su “energía” está más encaminada hacia las intenciones del coreógrafo, y el filtro permite cribar una mayor precisión en los significantes creados a través de lo corporal.

“La dramaturgia es el canal a través del cual la energía se transforma en movimiento” (González, 1996b: 127). Las acciones construidas en la escena hilarían el tejido dramático que componen todas las voces del narrar coreográfico.

La escritura de lo corporal ha sido disputada por Jean-Luc Nancy en *Corpus*, como ontología que hace hablar al sujeto desde el ser cuerpo, entidad que compone al individuo en su máxima extensión. Leer los trazos que el gesto imprime en una escritura de la carne hace emerger el *sentido* de lo contado en el *mover*. El cuerpo en la danza se intensifica, se prolonga a través de un ritmo prolongado en el misticismo de la candencia armónica que recorre la temporalidad espacial de lo danzado en una apariencia figurada. La danza, dice Nancy (Biblioteca Vasconcelos, 2015, abril 15) “es transformar un cuerpo, es metamorfosear su configuración para presentarla, como propongo decirlo, como una intensificación de la relación-consigo-mismo” (s.p.). Este sí mismo, es su articular en el *mover* acompasado de la emergencia formal de aquello que *cuenta*. En ocasiones, imagen arquetípica engendrada según Nancy (Biblioteca Vasconcelos, 2015, abril 15) por el propio ritmo.

La intensificación del registro sensible está presente en todo arte: “intensifica el sentir-se del cuerpo, como cuerpo en el mundo” (Nancy en Biblioteca Vasconcelos, 2015, abril 15, s.p.). El cuerpo piensa la danza, su actividad en el ejercicio del *mover* se presenta para Ponce (2000: 40) como una imagen externa al bailarín, percibida por el espectador, que emerge de su interioridad, en una doble vertiente implicando un “hacia dentro” y un “hacia afuera”. Es el responsable de mostrar acciones capaces de generar, en la

encarnación de un discurso mítico-literario, una concreta experiencia sensorial de aparente silencio, pero de abrumador ruido. Entre lo corporal y lo mental (Cardona, 2000) no existen barreras, ambas son entidades en constante contacto, además de que una se manifiesta sobre la otra para la eficaz emisión del mensaje en cuestión. “La dramaturgia controla qué pensar y qué mirar, hacia dónde ir, por qué y para qué. Mente y pensamiento son una misma realidad. Y se leen en la mirada. Y en el cuerpo” (Cardona, 2000: 65). La mente es parte del discurrir energético que constituye el movimiento de la danza, pero sin un cuerpo que materialice el *pensar*, no hay forma de enlazar el flujo interior con lo exterior. “El cuerpo, a través de su expansión o contracción física, revela en el espacio la dimensión creada por la mente” (Nikolais, 2008: 490). Sujeto este activo en el proceso de interpretación sensorial en todas las dimensiones: la del ejecutante, la del creador y la de los otros anónimos que lo reciben.

El cuerpo del intérprete cataliza la información que discurre en el espacio de intersección entre la psique del intérprete, la estructura corporal mecanizada en un patrón aprehendido por mediación externa y la propia energía materializada en el lugar espectral que el coreógrafo genera con su obra. La sucesión de experiencia escénica sensible –en tanto que se expone a los sentidos–, es equiparable, en una analogía simbólica, a la sinapsis neuronal. La transformación cerebral de señales eléctricas en químicas ocurre entre las mentes y los cuerpos de los tres agentes involucrados: espectador, intérprete y coreógrafo. La energía musculoesquelética surge como una imagen atravesada de contenido, de idea, de abstracta figuración, de un no concepto o de pensamiento sin propósito, que viaja al entendimiento del espectador, para dotar de sentido a la pieza. A pesar de que, en algunas de las reflexiones de Cardona (2000: 66), el devenir coreográfico cuestiona su eficacia dramaturgia, también encuentra que ese intérprete de danza está cada vez más cercano a un bailarín/actor que es dueño de su “interpretación”, del drama teatral. Roland Barthes (1986) lo expresa de forma muy clara, sin tapujos:

Lo que hay que hacer es conseguir que *algo lata* en el interior del cuerpo, contra las sienes, en el sexo, en el vientre, contra la piel interior, incluso en todo el complejo sensual-emotivo que llamamos, por metonimia y, a la vez, antífrasis, el “corazón” (Barthes, 1986: 294).

En este latir comunal, se entiende que los bailarines, además de ser fieles a aquello pautado por el coreógrafo, son quienes también de crear su propia preceptiva escénica,

sobre la que producir múltiples textos danzados. “El intérprete estructura en sí mismo la ficción en el momento de elaborar su propia dramaturgia” (Cardona, 2000: 66). Tiene que ver con el concepto “encarnación”, floreciente cuando se asimila la obra escénica, en toda su totalidad –coreografía, música, escena– y se hace cuerpo más allá de la repetición mecanizada.

En la asimilación del personaje, según los preceptos de Luis de Tavira (Cardona, 2000) el intérprete, actor o bailarín, “renuncia” a su voluntad por la de *otro*, con deseos y miedos. “Éste [intérprete] se vacía de sí para objetivar el personaje” (Cardona, 2000: 97). La carnalidad del cuerpo, siguiendo los postulados actorales de Gordon Craig (Lizarraga, 2014), se podría subvertir con la irrupción de otro *yo* –el del personaje interpretado–, de forma que se puede hablar de una anulación o convivencia entre su subjetividad y la del “actante” –bailarín o actor–. De esta forma, con su propuesta de la *Super-marioneta*, se inhabilita el *yo* pensante de quien se enfrenta al proceso de encarnación. “El actor tiene que desaparecer, y a falta de otra solución, ocupará su lugar una figura inanimada” (Lizarraga, 2014: 52). Una perspectiva condicionada por una visión contaminada de la percepción del cuerpo, ante la actuación de la mente.

En cambio, uno no deja de ser quien es, ni se vuelve amnésico de su vida en el momento en que se sube a un escenario. Sus experiencias nutren la construcción de forma y fondo en el sujeto corporal: es personaje si cuenta una narrativa argumental o es un simple cuerpo que cede a la poética dancística expresividad. No puede perder su estado de conciencia, tampoco la concentración en la pieza en la que está inmerso. Es consciente del lugar que ocupa en la obra artística. El automatismo, dice Cardona (2000: 103) es un riesgo de la depuración técnica. El aprendizaje exige repetición. Al incidir en un movimiento de forma reiterada el gesto se puede volver hábito. La rutina no es saludable en el arte, por eso el artista no pierde de vista quién es, dónde está, ni cual es su cometido como médium entre el espectador y el coreógrafo.

Patrice Pavis (2000) se ampara en la conceptualización de Barba y Savarese, para exponer cómo el cuerpo de los intérpretes –en el proceso de generación significativa de los discursos– se ampara en la acción. Ésta está sujeta a una determinada partitura narrativa por la que fluye el *texto coreográfico*. “La *dramaturgia* que propiamente, es una serie de ‘acciones en funcionamiento’ que estructuran la historia contada, forman la trama concreta del espectáculo y actúan directamente en la atención del espectador, su

comprensión, su emotividad y su *cinestesia*” (Pavis, 2000: 290). El término acción es parte de la teoría narrativa que se desarrolla desde el estructuralismo, trabajado por (Pfister, 1993) Bremond, Todorov o Lotman, en cuyos casos, se habla de un traslado triádico entre elementos o situaciones que componen la historia argumental: “The existing situation, the attempt to change it and the new situation” (Pfister, 1993: 1999). Su secuenciación desemboca en eventos, los cuales nutren las escenas que constituyen el compendio narrativo en cuestión. Actuar implica que el ser humano ejecute una actividad concreta, en la que se ejerce un cambio, como así lo expone Van Dijk (1980) sobre un “estado de cosas”, a partir de las cuales se componen interacciones de diversa índole que inciden sobre la intervención del individuo en el ámbito cultural y social. A partir del reconocimiento de la acción, es posible enfatizar en las fracciones que componen los productos humanos, desde una interacción comunicativa a una experiencia estética fruto de la actividad performativa de la escena.

Parece una obviedad sugerirlo, pero la relevancia de la acción es lo que hace que el acto de danza exista como una percepción biomecánica capaz de participar de una modificación temporal y espacial de los *otros* sujetos, que hacen posible su existencia. No hay espectáculo, sin ojos que observen desde las gradas.

En las parcelas del *mover* físico, aquel que convierte la cotidianeidad articular en la máxima expresión muscular del cuerpo, la acción aparece como consecuencia natural de esta movilización. Al movernos en un espacio teórico cercano a una poética coreográfica, la calidad –en tanto propiedad valorativa del ejecutante– se subordina al arbitraje de la acción. Es decir, lo que la acción acarrea en sí, a partir de la modificación del cambio de peso corporal, fruto de la carga física y emocional, es lo que supedita el *contar*. Laurence Louppe (2011) otorga a esa cualidad la esencia de una posible poética del movimiento: “la carga del movimiento no depende de su amplitud, ni siquiera de su naturaleza, sino de aquello que implica en su acción” (Louppe, 2011: 101). El poder de la acción en la disposición dramática nutre la codificación corporal de lo danzado.

Las acciones del bailarín conforman imágenes en movimiento que se suceden en la visión del auditorio, “permitiéndole al público espectador la recreación de sus sentidos y la transformación de su estado emocional” (Fuentes, 2014: 64). Una de las categorías que Eugenio Barba atribuye dentro del concepto dramaturgia, es la llamada “dramaturgia orgánica o dinámica” que Fuentes (2014) directamente relaciona con las cualidades del

movimiento. Laban (Louppe, 2011) utiliza el término de “acción” o “acto” para hacer referencia al movimiento en sí, aquel que tiene un principio y un final pautado; frente al “gestus”, acción todavía por concluir; equivalente el primero a “motion” en la investigación del coreógrafo Alwin Nikolais. Una teoría que se funda en la exploración de las dinámicas axiales del cuerpo, contemplando los procesos energéticos que desde lo mental operan en los distintos estados del *mover* del bailarín. Nikolais (2008: 485) especifica tres dimensiones dentro de la categoría traducida como “moción” desde la *stasis*, el *trastorno* y la *resolución*. Estos elementos proceden de una determinada conciencia del cuerpo en el espacio de su *mover*. Al componer la fuerza motriz de la danza, son parte de su narrar, cuando así se estimula en el esqueleto del *texto coreográfico*. La dramaturgia se dispone a la ordenación de ese tejido, en todos los niveles, incluidos los que corresponden a la técnica del movimiento en sí y a la emoción reflexiva de su catarsis. La *stasis* convoca al cuerpo en su *estar* más “primitivo” por dedicarse a la composición tonal de la presencia de la figura, su volumen y su forma. El *trastorno* concierne al impulso direccional de la fuerza motriz –equivalente a la noción de los esfuerzos de Laban–, la manifestación variable de la *resolución* hace que ante cualquier impulso –procedente del ámbito interno o de un estímulo exterior– se modifique la forma que adopta el *mover*. “Si el movimiento implica la forma de la acción, la *moción* implica la manera en la que se produce esta acción” (Nikolais, 2008: 493).

Estos aspectos, relativos siempre a una pieza estética concreta, no transferibles en su producto a otras piezas de danza, son parte del *contar* dramático, así como de las acciones discursivas del narrar.

En la danza la figura puede trascender la condición humana y convertirse, como la música, en alguna cosa. El bailarín puede ser abstracto o concreto. Puede ser la esencia de un personaje sin ser el personaje mismo. Puede ser un sonido o un color. Puede ser una emoción sin ser aquel que emociona. Puede ser la calidad de un tiempo o de un espacio. Puede ser un objeto de la naturaleza o una creación de la imaginación (Nikolais, 2008: 488).

La dramaturgia en danza no cuenta con un proceso unificado para todos los artistas. La posible estructuración de los parámetros y cánones de una dramaturgia de la danza, no están determinadas por una caracterización adherida a un tipo de proceso creativo coreográfico. Falta como consecuencia, según Cardona (2000), coherencia en el

tratamiento estructural del espectáculo escénico. La ausencia de “método estructurado” es motivo al mismo tiempo de variedad en las propuestas, de obligar al artista a hacer de los lenguajes artísticos que utilice el motor de la acción emocional, narrativa o ideológica. Es el estado de unidad coreo-escénica el que precisa, con independencia del tipo de ballet –entendiendo en este caso como cualquier pieza de danza, sin distinción de géneros o estilos–, el contraste de la energía del intérprete o del grupo en su complejidad.

Poner el énfasis en el discurso que la danza *cuenta*, antes que en una desapropiación de la abstracción significativa presente en el *mover*, implica enfocar la percepción dramatúrgica desde la secuenciación de lo narrado. Al percibirse lo que ocurre en escena como un texto coreográfico y ser lo danzado un espejismo de un poético narrar mitificado, servirse de los métodos de fundamentación del análisis literario, competen a la teorización para redefinir los procedimientos de análisis coreográfico. Carlos Reis (1985: 242) cita a Henry James y a Percy Lubbock con motivo de la distinción entre dos actitudes semánticas presentes en la estructura textual: narración o *telling* y representación o *showing*. Es una cuestión de enfoque en el ámbito literario, de la voz narrativa, y de tratamiento temporal lo que demarcaría el instrumental utilizado en un potencial análisis. La oposición entre dinamismo y estatismo respectivamente recuerda a las partes o escenas en las que estaban compuestos los ballets en la Era del clasicismo, organizados en *divertissements*, variaciones y pantomimas. La acción coreográfica hace de la danza un mostrar-se complejo, que depende de factores externos al cuerpo que la ejecuta, para distinguir cambios en los sistemas que demarcan la cronología de los acontecimientos. En *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf la conciencia presente es el enfoque narrativo elegido por una autora a la que se le reconoce (Pimentel, 1997) una ingente investigación literaria en el abordaje del tiempo y del espacio. La diégesis de la novela confronta realidades en una sucesión de acciones que preservan la preceptiva aristotélica de la unidad temporal, haciendo emerger la subjetividad de Clarissa Dalloway en su cotidiana materialidad. Alguien ajeno a la representación coreográfica, no asiduo a su narrar, podría cuestionar la forma en la que Wayne McGregor logra retratar en su primer acto del ballet *Woolf Works* la espontaneidad de sus vivencias. Pero lo cierto es que, a través de recursos como el de fraccionar en una duplicación identitaria a Clarissa, haciendo que dos bailarinas interpreten sus distintos *yo*, como sujeto que padece el goce de su memoria vital; la división espacial de distintos planos escénicos o el uso de la iluminación, permiten narrar hasta lo metafórico. La cita de Pimentel (1997) es válida

para ambas obras, siendo el ballet de McGregor un compendio novelístico de la autora, en el que se ha seleccionado lo más significativo:

Enmarcadas por los sucesos insignificantes o patéticos de un día común, se representan las múltiples capas del tiempo vivido –verdaderas capas geológicas’ de la conciencia– como una dimensión permanentemente activa en la conciencia humano, sin importar el orden lógico o cronológico que pudiese relacionar estos estratos de conciencia (Pimentel, 1997: 54).

La danza es en sí una representación de narración canalizada en la plasticidad de los cuerpos. La voz del narrador está difuminada o diversificada en lo instantáneo que resulta el *mirar*. Los recursos del *contar* están impregnados de técnicas que presentan analogías con otras especialidades, como es el caso del discurso cinematográfico. Sus herramientas, son consideradas por Ramiro Guerra (2003: 103) de las más expresivas, en especial, la cámara lenta –o *rallentamiento*–. La materialización de este instrumento del movimiento escénico, no se aplica a la suspensión temporal de la acción del *mover*, sino a la forma de *contar* o de generar ambiente. “Un carácter mitológico, una atmósfera psicológica, un enfoque subjetivo transmuta a la carrera en una metáfora fantasmal de la velocidad con un consecuente hálito poético” (Guerra, 2003: 206).

La distribución dramática que adquiera el *texto* literario en cuestión influirá en la claridad de la recepción escénica posterior. La mimetización encarnada del *contar* supera lo corporal hacia una trascendencia artística mayor, consecuente con la planificación de las acciones que conforman la narración de cualquier índole. Su escritura no emplea en las normas de la lingüística. Se trata de una codificación de múltiples semánticas, de códigos confrontados en su apariencia natural, pero de equivalente representación. El cifrado de este sistema, pasaría a estudiarse por otro tipo de ciencia académica, de la que nos ocuparemos a continuación.

6.2.2. *La reconstrucción de lo danzado a través de un cariz semasiológico*

6.2.2.1. La semiología: ¿una ciencia semiótica para el arte?

El origen de una metodología semiótica específica para el lenguaje se origina (Pavis, 2000) en los años 70 del siglo XX hasta llegar a considerarse en poco tiempo,

como “práctica textual” (p: 28). Igual que esta ha necesitado de adaptación para el lenguaje teatral, tampoco puede trasladarse a la escena coreográfica un esquema semiológico sin permitirse mutar en su forma de intervención. “Para que la impresión que sentimos al contemplar una luz, unos gestos o una música se integren en la significación global de la escena, no hay nada que nos permita o nos obligue a traducirla a palabras” (Pavis, 2000: 29). Es Tadeus Kowzan (Guirao, 1999) uno de los pioneros en presentar en el 1974 un sistema para la categorización de los signos según la fuente de emisión. Antes de dedicar un espacio de reflexión historicista, sobre la aplicación de este método al ámbito escénico y su posible transferencia al análisis del proceso transferencial mediático entre la literatura y la danza, nos ocuparemos de hacer un breve seguimiento de la semiología.

El “problema” fundamental que motiva el origen de una semiótica en el estudio de los signos que rodean al ser humano, procede de un debate antiguo, de fuerte arraigue en la cultura griega sofística: “acerca de si las palabras, los signos lingüísticos por excelencia, habían sido creadas por naturaleza o convención” (Figuerola, 2007: 41). El nacimiento del lenguaje como principal medio de comunicación, suscitó una cantidad de preguntas, que interpelaron a los filósofos del momento. Tanto Platón, Aristóteles como los estoicos, aunque no será hasta la figura de Agustín de Hipona, cuando el signo deje de ser una entidad cerrada, y se le permita incidir en otros aspectos afectados por la semántica y la significación de los objetos. El signo es pues el elemento del lenguaje del que emerge cualquier predisposición hacia una disciplina semasiológica. Están presentes, sin aparentes distinciones, en la comunicación de la humanidad en forma de discursos variables, con voces de diversa naturaleza para la transmisión de *algo*, cuya instancia se presenta desde la practicidad utilitaria o desde la complejidad estética del arte.

Los estudios teóricos que el ser humano encauza en busca de la aproximación a un conocimiento más completo del universo en el que habita, surgen de ser objeto de error; pues de este, deriva el aprendizaje de la verdad. “Así y sólo así, podemos aseverar que la semiótica –la antigua signología– apareció en la época paleoglótica, como primer indicio del surgimiento del lenguaje –un millón de años atrás–” (Gómez, 2012: 79). Las asociaciones entre conceptos o ideas proceden de situaciones cotidianas cuya acción genera una reacción determinada. Esta aparente inestabilidad, producto del contacto

humano con la realidad existencial, hace que la terminología tienda a la heterogeneidad, de concepto y de interpretación.

La terminología empleada en este ámbito puede ser variable, según la dirección teórica de cada autor, tanto en la forma de nombrarlo como en las especificaciones que se encuentran en su procedimiento. Es a partir de la noción de signo, por la que se vertebra la forma de articular esta ciencia conocida con el nombre de semiología. En los estudios más actuales, según Pérez (2004b), hay cierta reticencia hacia la denominación tradicional, en la que ya se comportaba una disección tenue. Véase el caso de A. J. Greimas, de tintes hjelmslevianos, en donde se apunta más hacia una escisión (Talens, 1980) entre aquello que analiza el *contenido* del signo, la semiología y su *expresión*, la semiótica. Morris (1985) define la *semiosis* como “el proceso en el que algo funciona como signo” (p: 27), a través del cual se generan significados de categoría variada. El contexto donde se le permite moverse –al signo–, y su recepción, entre quienes lo manejan o lo perciben, determina su naturaleza. Los conceptos atribuibles en su significancia son mutables, por la alterabilidad del signo en sí (Fischer-Lichte, 1983). Este exige para su reconocimiento (Barthes, 1986): la repetición, indispensable para poder discriminarlo del resto. También es de la utilización del signo, por lo que es ejecutable la comunicación, también del Arte. “El concepto de signo alude siempre, en principio, al carácter antropológico de toda experiencia humana de vida, a su configuración como un producto cultural” (Jiménez, 1992: 277). La incidencia del signo en las artes, al describir la instrumentación de esta experiencia y caracterizarse según la actividad de su estructuración práctica, serviría como principio demarcador de sus diferencias.

Rossi-Landi (Bobes, 1987) en *Azione sociale e procedimento dialettico nel teatro* (Pérez, 1972) reserva el concepto de semiología para los signos lingüísticos, como una convención más, asumida en la generalidad teórica, más que una discriminación entre términos aceptada. Carlos Reis (1985: 264) sitúa la disconformidad conceptual en la disputa académica entre Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles S. Perice (1839-1914), extensible a las investigaciones de Jan Mukarovsky. En cambio, en un quiebre de los presupuestos dicotómicos entre semiología y semiótica A. J. Greimas (Pérez, 2004b), prefiere utilizar el concepto de ciencia de la significación.

Entre la semiología y la semiótica hay unas diferencias sustanciales, que perfilan el término desde su nacimiento, sin llegar en exceso a polémicas. A continuación, se

adjunta una tabla desarrollada por Emilio Garroni, en la que se especifica el espacio de incidencia de cada una:

Semiología	Semiótica
Área europeo-continental (Ferdinand de Saussure)	Área angloamericana (John Locke y Charles S. Peirce)
Estudio concreto de lenguajes procedentes de otras disciplinas	Estudio de sistemas invariables formales de la comunicación lingüística
Individualiza los criterios organizativos de los mensajes, según reglas y modos de inscribirse en un contexto	Individualiza todos los sistemas que intervienen para el óptimo desarrollo del proceso comunicativo
Parte de los mensajes, pero permanece en un nivel invariable	Parte de los mensajes para formalizar una teoría lógico-lingüística

Figura 1. La oposición entre semiología y semiótica (Talens, 1980: 28-29).

Louis Hjelmslev (1899-1965) –discípulo de Saussure– concibe la semiótica como “un universo que reagrupa fenómenos significativos homogéneos y organizados en clases definidas por sistemas de relaciones” (Talens, 1980: 26); y la semiología como una “semiótica de nivel superior que habla de una semiótica no científica” (Talens, 1980: 27). Existen oscilaciones en cuanto a la atribución de ambos términos respecto a otras disciplinas, como la danza o la música. Existe para este teórico (Eco, 1986), sistemas de signos más allá de los propios de la lingüística, de cuyo estudio se ocupan las lenguas naturales: las semióticas. Según la cuestión que se tenga en consideración, se puede clasificar en denotativa o connotativa, y científica o no científica. En este marco, se ocuparían del estudio de los gestos y de los movimientos, correspondientes a la *cinésica* y a la *prosémica* respectivamente, la llamada “meta-semiología”. Prefijo que añade a cualquier teoría extralingüística que contemple una orientación semiótica-connotativa.

Eco (1986) distribuye en este sentido un sistema para el código musical según tres parámetros semióticos: semióticas formalizadas –se ocupa del estudio de la representación musical: escalas, modos, armonía–, sistemas onomatopéyicos, sistemas connotativos –relacionar la parte técnica de la semiótica formalizada con su vinculación a un carácter–, sistemas denotativos –implican en el receptor la producción de una acción derivada del cumplimiento de mandato, por ejemplo señales musicales para izar bandera–, connotaciones estilísticas –derivadas del contexto musical–.

La música, como la gramática de una tonalidad y elaboración de un sistema de notaciones, descompone un *continuum* de sonidos en unidades pertinentes (tonos y semitonos, compases del metrónomo, semicorcheas, etc.). Articulando estas unidades se pueden hacer *todos* los desarrollos musicales (Eco, 1986: 191).

La ejecución de lo que está recogido en la partitura, se reconoce como una reproducción que está sujeta a oscilaciones, por una cuestión expresiva. Hay una codificación, que facilita la difusión y la conservación de las obras musicales, pero el intérprete es quien le aporta un grado expresivo que es complicado de recoger en este sistema. Del mismo modo, que no es posible atrapar la intensidad del *mover* de una extremidad, la velocidad con la que se ejecuta un giro o las dinámicas en la conquista del espacio. “Cada mínima variación expresiva que la aguja del tocadiscos recoge en el surco del disco corresponde a un signo” (Eco, 1986: 192).

La dualidad entre el significante y el significado es una proposición denotada por la estructuración del signo, estandarizada por Ferdinand de Saussure. Esta distinción, transporta otros conceptos específicos, a su vez derivados de planos opuestos, constituidos por Louis Hjelmslev, que facilitan la adaptación a otros lenguajes artísticos. De este modo: “El plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el de los significados el *plano del contenido*” (Barthes, 1990: 39). Dentro de cada plano de Saussure se distinguen lo que denomina *strata*, presentes en ambos: la forma y la sustancia:

La *forma* es lo que puede ser descrito exhaustiva y simplemente, y con coherencia (criterios epistemológicos), por la lingüística, sin recurrir a ninguna premisa extralingüística; la *sustancia* es el conjunto de los aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticas (Barthes, 1990: 39).

Los *stratas* del plano de la expresión son (Barthes, 1990): la *sustancia* se expresa en la fónica y la articulatoria, y la *forma*, a través de las reglas sintácticas; ambas como vemos, pertenecen al significante. En el plano del contenido, se recoge lo emocional y lo ideológico, que está presente en la expresión de un discurso. En definitiva, esta tesis dual, paralela a la de Saussure, nos deja cuatro planos, haciendo de la *forma*, la cualidad indispensable para la existencia de *sustancia* (Segre, 1985). Su partición se ocupa del lenguaje manifestado lingüísticamente, pero esta distinción, que habilita a cualquier

actividad figurada aludir con apariencia formal variable, a una misma sustancia de contenido, a un mismo significado. Esta correlación opera desde una *isomorfía* descrita en Mondoñedo (2003), puesto que los elementos de la expresión pueden sustituirse sin que se produzca un cambio en el contenido. Así, por ejemplo, es posible mostrar un estado emocional concreto: el amor fraternal, adoptando formas diferentes.

Siendo algo esquemática la presentación de esta compleja ciencia teórica de los lenguajes, incompleta por la vehemencia de sus contenidos sobre la realidad experiencial, es conveniente aludir al hecho de que la semiología de Saussure es algo restrictiva respecto a la de Peirce. Ambos disgregan al signo como la unión entre significante y significado, pero el primero no contempla un tercer elemento, el *interpretante*, “hace que el signo represente su objeto para el destinatario” (Eco, 1986: 20) o el *síntoma* “se trata de una forma física que recuerda algo al destinatario, algo que la forma física denota, denomina, indica, y que no es la misma forma física” (Eco, 1986: 21). El *interpretante* no representa a quien recibe los signos, de hecho, puede existir sin su presencia. Sus límites de calificación son confusos: “la hipótesis que parece más viable es la de considerar el interpretante como otra representación que se refiere al mismo objeto”. (Eco, 1986: 62). Es un concepto que actúa ilimitado, recurriendo de forma sucesiva a su esqueleto para calificar a los signos de signos. Para la caracterización del código dancístico, como lenguaje, y entendiendo a los movimientos corporales en su máxima extensión como signos, el “interpretante” sería aquello que hace equivalente este sistema, con otros sistemas de comunicación. Y, por lo tanto, permite una comprensión más en profundidad. Los signos corporales denotan asociaciones que se expresan de formas distintas, según el sistema de comunicación utilizado, sea o no, la lengua natural.

Muchos de los estudios semiológicos de las últimas décadas toman el origen de la semiología no en Saussure, sino en Peirce, quien “concibe la teoría de los signos en el marco de la consideración filosófica de la dinámica y problemática del pensamiento humano” (Jiménez, 1992: 278).

Charles S. Peirce como fundador de la semiótica, elaboró una teoría que recogió más de una centena de clases de signos. El signo se genera por la relación entre tres elementos, relación triádica: el *representamen* que está en lugar de otra cosa, su objeto y aquel que conecta ambos, el *interpretante*. A partir de cuya interacción se delimitan los símbolos, los índices y los iconos (Pérez, 2004). En esta relación triádica se introduce la

gran diferencia entre ambos “fundadores”. Como parte del *interpretante* se diversifican en una secuenciación que puede ser (Jiménez, 1992): *emocional*, por el afecto emotivo del signo, *energético*, esfuerzo mental del procesamiento de la información o *lógico*, exclusivo de los signos intelectuales.

La teoría semiótica interpretativa de Peirce comprende para Contreras (2012: 19) una relación con lo externo fundada desde una percepción corporal, que es capaz de recuperar la ontología del sujeto a partir de la acción del objeto que genera la *semiosis*. Cecilia Almeida (2015) partirá de sus hipótesis, para la formulación del hecho creativo como un proceso semiótico, debido a la interpretación constante que se le exige al signo, en la sincronía que manifiesta entre sí y respecto a otros.

La vehemencia del nacimiento disciplinar, sentencia la propensión de estudios que imputan a sopesar el pensamiento de cualquier producto humano, bajo esa tendencia, en este caso desde una adaptación de lo lingüístico. El *Curso de Lingüística General* (1916) de Ferdinand de Saussure, es uno de los principales motivos para hacer de la semiología una doctrina subrogada.

Uno de los principales conceptos que afectan a la semiología del signo lingüístico –constituido por *significante* y *significado*–, es la arbitrariedad, procedente de una discusión más añeja que la propia disciplina que ahora se ocupa del tema. En López y Hernández (2012) se remontan a una época clásica griega, en el siglo V a. C. y a dos textos: el *Crátilo* de Platón y el *Peri Hermeneia* de Aristóteles; entre otras referencias posteriores. “¿Hasta qué punto podría extenderse la idea de la arbitrariedad/convencionalidad del signo lingüístico al *conjunto* de las artes, entendidas como *sistemas de signos*?” (Jiménez, 1992: 266). Este parámetro, afianza su validez en las artes, al ser convencional la abstracción operativa de los signos utilizados, tanto en el teatro como en la danza. De igual forma, la mutabilidad o inmutabilidad del signo se presentan en una balanza que admite ambas inclinaciones, según la persistencia del estereotipo o, por otro lado, del quiebre de estructuras por la implicación de otros aspectos discursivos. Categoría esta derivable hacia la arbitrariedad de los signos.

Si cabe, esta arbitrariedad más todavía, cuando no se ampara su lenguaje en el registro emitido de un recitar textual erigido desde la literatura. La artificialidad del signo escénico, así llamada por Grueso (2019) se debe a que “son creados con premeditación, en favor de la transmisión de una determinada idea” (p: 24). La alteración simbólica que

tiende a conquistar los objetos escogidos multiplica o anula esta cuestión. Su representatividad en el espacio interpretativo se subordina a la destreza compositiva en la totalidad dramática, y a la atención observada del receptor de dichos signos.

En el estudio de las formas simbólicas, es Ernst Cassirer (Dorfles, 1963) quien fragua los cimientos sobre los que a posteriori, Susanne Langer o Charles Morris presentan sus teorías. Al observar que, en el estudio de lo artístico, no se pueden obviar las atribuciones simbólicas producidas en su propio ejercicio del hacer, aquejadas sobre el sistema de signos del que están nutridos. Para Cassirer, citado en Dorfles (1963), mito, arte y religión “son lo que constituyen la red simbólica’ de la experiencia humana” (p: 33). El contenido del arte no siempre padece de lo mítico o de la espiritualidad ritual y mística de una religión, pero, aunque el realismo mágico en literatura o el expresionismo en danza, no oculten la realidad, por la no idealización de las emociones, el lenguaje en cualquier vocabulario del arte, puede ser alegoría de otro, que oculta o potencia aspectos que no le conciernen.

En cambio, parece no calar suficiente la incidencia de la teoría semiótica en la parcelación de las artes, cuando Barthes (1986) duda de su operatividad en un ámbito ocupado en esa forma de dar voz al lenguaje.

La semiología, como ciencia de los signos, no se decidió a hincharle el diente al arte: desdichado bloque que, por carencia, venía a reforzar la vieja idea humanista de que la creación artística no puede “reducirse” a un sistema: sabemos que el sistema está considerado como enemigo del hombre y el arte (Barthes, 1986: 153).

Aun resultando una de las premisas que posibilitan la aproximación semiótica, según la teoría de Eric Buyssens (Reis, 1885), ejercida incluso sobre la relación de *ser* del texto literario: la facultad comunicativa como intención “inherente a todo *signo*” (p: 265). La privación de otras artes dentro del ámbito comunicativo, al que se reserva casi en exclusiva a los lenguajes naturales, puede ser vista desde una óptica optimista. Al menos así lo recuerda Jiménez (1992: 267) en preferencia de los preceptos de Georges Mounin, quien resalta la importancia generativa que se le concede a las artes de la imagen o la escena, en la parcela psicológica y sociológica.

En *Estéticas y teoría de los signos* (1939) de Charles Morris se define la interpretación del arte en términos de estética semiótica, perceptibles en el objeto de su

apreciación artística (Pérez, 2004b). Mukarovsky (1975) en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* superpone el concepto de signo lingüístico a la obra de arte, concibiéndola como un signo por portar una significación con ínfulas comunicativas suficientes como para ser parte de una “estética semiológica” (p: 23). El signo artístico actúa también como “palabra que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento” (Mukarovsky, 1975: 37). En tanto objeto estético tiene la capacidad de fraguar desde un imaginario colectivo, la aparición de significantes producto de la exterioridad. Jiménez (1992) explica a partir del teórico checo, la forma de articular la obra en tanto signo, a partir de la reducción del símbolo al ámbito exclusivo del significante. La alteración emocional que aparece ante la recepción estética del producto artístico compone la figuración simbólica, subordinada a la subjetividad del espectador. La relación sémica de su signo confluye en unas condiciones dispuestas en dependencia del contexto social, cultural e histórico; la significación de ella extrapolada, parte de la estructura del objeto estético en sí, de su apariencia formal, no limitante pero sí de márgenes concretos. Es lo que permanece en la consciencia colectiva, si bien puede estar determinada a un juicio subjetivo, nutre la fachada que de ella se tiene como material estético-expresivo.

Para Mukarovsy (1975), la literatura y la pintura muestran sin latencia la visibilidad de este mecanismo sémico, mientras que, en otras artes, como la danza, la música o la arquitectura, la comunicación semasiológica está oculta, ante la imagen de su propio lenguaje. Ahí está, presente, sin silenciarse, acariciando el grito cristizador que cohesiona sus *semas*.

La función estética de la danza es un llamamiento a la transmisión de un discurso, correspondiente al mensaje lingüístico. Este compuesto de las dos entidades que posibilitan el surgimiento de la semiología, aquellas que comparten la raíz *signific-*, se encuentra retratado en el tejido coreográfico en cuestión. Ambos planos o dimensiones del signo se multiplican y pierden parte de sus límites en el hecho representacional (Grueso, 2019). Un momento temporal y espacial que hace que la emisión encarnada de los signos se realice con simultaneidad, desde dos planos: (1) la ejecución de los diferentes elementos de significado a partir de las gramáticas de la coreografía, la música o la escena, y (2) la presentación de estos, como parte de una experiencia que comparten intérpretes y espectadores en un mismo tiempo y lugar. Esta comunicación en la que producción e interpretación es paralela está subordinada a una especie de contrato tácito,

como así lo califica Fischer-Lichte (1999), en un aprendizaje que depende de la realidad social y cultural del contexto de representación. Ante el estudio de la disección de los códigos escénicos como ámbitos de este tipo de comunicación, el canal performativo no ostenta la plena capacitación del monólogo conversacional de estos textos espectaculares. G. Mouin (Fischer-Lichte, 1999) rechaza el concepto de “comunicación teatral”, pues no hay realmente un diálogo en sí, sino que, lo que se produce es una “estimulación”. Una tesis que recupera la noción clásica de los factores de la comunicación deducida por Roman Jakobson, ante una relación funcional y de roles intercambiables entre el hablante y el oyente. Términos lingüísticos, en sí mismos, alejados del lenguaje estético de las artes o de la Teoría de la Recepción, sobre la que el hecho perceptivo genera otro tipo de canales, por los que despertar reverberaciones expansivas del discurso. La realidad del intérprete se adentra en una acción íntima aun en su colectividad, en un entrecruzar de emotividades existenciales para con el público, ante una dualidad de la experiencia generadora.

Esta coexistencia de una doble realidad hace que sea más violento, más agudo, el elemento metafórico, simbólico, traslaticio del teatro; tanto que, por mínimos que sean, todo gesto, acto, voz, color, adquiere, por el solo hecho de que se produce en la escena, una significación y una dimensión diferentes (Dorfles, 1977: 167).

El canal y su emisión no se reduce a una única forma de organización enunciativa de su discurso. Su traductibilidad en términos de mensaje no es cuantificable. Denis Diderot (Fischer-Lichte, 1999) otorga al gesto una cualidad expresiva equivalente a las palabras, por mostrar las emociones en una efectividad intensiva. A partir de las teorías de la cinética, respaldadas en teóricos como G. E. Lessing, Johann J. Engel, J. C. Lavater o G. C. Lichtenberg, hay una unanimidad en determinar la existencia de una correlación equivalente entre los procesos corporales –lo físico– y los espirituales –lo psíquico–.

Los signos cinéticos, se componen a partir de la integración del *mover* corporal en los derivados mímicos, *proxémicos* y gestuales. Los creados por la expresión facial, son mímicos; en cuanto a aquellos que implican una acción corporal más completa, encontramos los movimientos con desplazamiento, proxémicos –implican un movimiento por el espacio–, y los que no suponen un cambio espacial, gestuales (Fischer-Lichte, 1983). En especial los mímicos, incluso en el plano lingüístico tienen la función de redirigir y regular la interacción comunicativa. Entre los psicólogos que se ocupan del

estudio de los signos faciales citar a Paul Ekman, Robert S. Woodworth, Robert Plutchik, Silvan Tomkins o Nico Frijda. La localización facial de las emociones divide el rostro en tres zonas (Fischer-Lichte, 1983): frente y cejas, ojos y párpados, y parte inferior compuesta por mejillas, nariz, boca y barbilla. La concentración de las emociones en un lugar tan concreto separa al resto del cuerpo del supuesto centro emocional, repartido este para la expresión danzada en absolutamente toda la estructura corporal. Y a pesar de que el gesto y su relación proxémica en el *mover* es parte de ese sistema cinético, no deja de restringirse el padecimiento de los afectos a la mímica, cuando el cuerpo en toda su espacialidad interactúa en cualquiera de los niveles expresivos.

Los gestos estudiados por la cinésica o kinésica como lenguaje de la comunicación no verbal del cuerpo se orientan al estudio de unos gestos –valga la redundancia–, no estilizados y que en el ámbito danzado pueden perder su proyección formal. Son Ray Birdwhistell, Edward Sapir o Harry Lee Smith algunos de los teóricos que promueven el estudio del comportamiento corporal en la actividad lingüística.

El lenguaje gestual ha sido igualmente considerado como el “verdadero” medio de expresión susceptible de proporcionar las leyes de una lingüística general en la que el lenguaje verbal no es más que una manifestación tardía y limitada en el interior gestual (Kristeva, 1981: 136).

La reducción a la mínima expresión de los gestos, en sistemas equivalentes a los identificables en la lengua natural, a partir de la fonología y la morfología, ha sido descrita en distintos ámbitos por Charles F. Voegelin y William C. Stokoe¹⁸⁷. Aunque, tal determinación terminológica, implica simplificar los movimientos a una fracción tan limitada en el ámbito espacio-tiempo, que salvo que se trabaje con una forma de danza mímica en gran parte de su estructura, se pierde el potencial del cuerpo en su extensión coreográfica. La vinculación entre lo corporal, como estado de apariencia del movimiento y lo psíquico, como estado de gestación del movimiento, son objeto de estudio para la cinésica. “El cuerpo humano es una realidad compleja, unitaria y dinámica, caracterizada por ser una unidad funcional que no solo es fisiológica, sino psicoorgánica; siendo el cerebro el órgano en el que confluye y finaliza toda acción” (Pérez, 2009: 49). Es por ello

¹⁸⁷ Véase los artículos: Voegelin, Charles (1958): “Sign language analysis, on one level or two?”, en *International Journal of American Linguistics*, 24 (1): 71-77 y Stokoe, William C. (1961): “Sign language structure: an outline of the visual communication systems of the American Deaf”, en *Language*, 37 (2): 269-271, sobre los estudios cinésicos de la gestualidad comunicativa.

por lo que los paradigmas extralingüísticos, que desde la evolución de los estudios sobre pragmática empiezan a tomar relevancia (Pérez, 2009), hacen de los signos escénicos de calidad expresiva la ductilidad académica.

Jenaro Talens (1980) hace cuestionar la existencia de una comunicación en los elementos base –¿unidades mínimas?– nutridos de los movimientos y los gestos del bailarín aislados de cualquier pretexto narrativo, al margen del *texto coreográfico* y por extensión de su dramaturgia; frente a su efectividad en un nivel connotativo, que operaría en el hacer de los signos, en tanto se ocupan de ejercer su función estético-artística. La ejecución dancística emplea movimientos muy estilizados, que someten al cuerpo a un tecnicismo extremo, ajeno a su uso habitual –el ballet clásico es el estilo más claro para percibir este aspecto–; pero, también se elige la cotidianeidad para mimetizar esos movimientos comunes, en unos cuerpos trabajados que deconstruyen las formas corrientes para dotarlas de expresividad artística. Esos movimientos que tienen un significado social: ¿Comunican por sí mismos? ¿Los significados que acogen están sujetos a variaciones culturales? “Esto parecería no aplicable a aquellas prácticas artísticas, como la música, la danza o la plástica no figurativa, cuyos elementos de base no parecen ni querer *decir*, ni querer *representar*, ni querer *hacer*” (Talens, 1980: 34). Desde este punto de vista, la danza, no puede adscribirse al concepto que Yuri Lotman define en el arte: “sistema modelizante secundario”. A pesar de que la danza es un sistema comunicativo, artístico y estético, como cualquier otro; aunque tienda, según Prieto (Talens, 1980) a referirse a un “universo subjetivo”, en el momento en el que el mecanismo espectacular y teatral se pone en funcionamiento, el cuerpo danzado también interviene en ese “decir”, “representar” o “hacer”. “Si la lengua natural nos impone la forma de ver la realidad objetiva (vemos con ojos estructurados lingüísticamente) el texto artístico proyecta sobre esa misma realidad su propio modelo” (Talens, 1980: 34).

Roland Barthes (1986) recurre al lingüista Émile Beneviste para exponer la necesidad que tienen las artes no verbales de recurrir a la lengua, como “sistema semiótico” para “interpretar otro sistema semiótico” (Barthes, 1986: 262). ¿No son las limitaciones demasiado restrictivas como para teorizar desde la categorización lingüística una expresión certera del gesto corporal? ¿Cómo le influye la adjetivación a la descripción del *mover* coreográfico? ¿Es el análisis de la danza, como Barthes (1986) presenta a la música, la irremediable contingencia de un epíteto vacío de significado? La solución

estribaría para el teórico, en un desplazamiento de la percepción de aquel lenguaje artístico, y dice:

No es en la lucha contra el adjetivo (derivando el adjetivo que tenemos en la punta de la lengua hacia cualquier perífrasis nominal o verbal) donde se tiene la posibilidad de exorcizar el comentario musical y de liberarlo de la fatalidad predicativa (Barthes, 1986: 263).

La apreciación del movimiento corporal es una forma de escucha que debe apelar a la reclusión aislada de una entidad significante, presente en la experiencia artística del cuerpo que se ofrece al *contar*. Barthes (1986) lo denomina “grano”: “El grano’ es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (p: 270), en la arquitectura musculo-esquelética de emocional *decir* que la completa fisiología corporal supone. Tras la escucha, o en simultaneidad temporal, ocurre una interpretación sémica de los significados construidos en la escena. La forma de percibir la experiencia hermenéutica de un cuerpo danzado puede ser escucha, igual que lectura de su propio texto coreográfico. Barthes (1986: 296) en el ensayo titulado *Rasch* –publicado en su origen en *Langue, discours, société* en el 1975– define la asimilación de las *Kreislerianas* de Schumann como una escucha del cuerpo.

No oigo ninguna nota, ningún tema, ningún diseño, ninguna gramática, ningún sentido, nada de lo que podría permitir reconstruir una posible estructura inteligible de la obra. No, o que oigo son golpes: oigo lo que late en el cuerpo, lo que late contra el cuerpo, o mejor: oigo el cuerpo que late (Barthes, 1986: 292).

¿A qué conclusión podemos llegar con esta caracterización del lenguaje musical –también este elemento significante capaz de representar *algo*–? Pues a la no reducción de los conceptos, a la metaforización sémica de los elementos que componen la escritura corporal de una literaturización mitológica y a valorar la cercanía de una teoría semiológica en el ámbito coreográfico, salvaguardando los límites, reconociéndolos y avanzando en la mirada de una poética narrativa de lo coreográfico. ¿Por qué no permitir a la danza reflejar los *sentidos* significantes de su propio discurso?

El lenguaje literario, también se ha visto coartado por la expresión estética de un comunicar que es arte, antes que discurso, de carácter estrictamente comunicativo –entendiendo como tal una conversación lingüística de cualquier tipo–. Las premisas que

ocurren en ambas disciplinas son equidistantes. ¿La expresión estética estilística del arte permite abordarse desde la semiología?

6.2.2.2. Semiótica de los cuerpos escénicos

“Leer o interpretar son, en última instancia, traducir, inyectar vida, respetar mi vida a la obra fija o muerta. A través de la traducción’, mi propio lenguaje se vuelve uno con el del creador” (Durand, 2012: 111). En la arquitectura estética de cualquier obra artística, la interpretación interviene en el momento contemplativo, también del teórico que se enfrenta como espectador crítico al influjo de la obra.

San Agustín de Hipona, en *De Doctrina Christiana*, alude a la capacidad que tienen los signos de “agitar” la mente, de alterar su presencia natural y generar un cambio en ella. En un sentido contrario, a lo que presuntamente se podría suponer, el filósofo no es indiferente a los signos que superan el canon lingüístico e interfieren en el resto de los sentidos. “De los signos con los cuales los hombres se comunican mutuamente sus sentimientos, algunos se dirigen al sentido de la vista, pero la mayor parte al oído y muy pocos a los otros sentidos” (Agustín de Hipona en Figueroa, 2007: 42). Las palabras son el centro de su tesis, al permitir al ser humano quedar fijadas en el pensamiento, pero no por ello omite esos otros signos que, aun involucrando, como la danza, el sentido de la vista y del oído, se apagan consumidos en el espacio temporal. De ahí que, Vicente J. Figueroa (2007: 42) encuentre en San Agustín una referencia en la construcción de los cimientos sobre los que nacerá la paralingüística, la semiótica teatral y la cinésica. Otorgar al cuerpo de su cualidad comunicativa en el contexto de la Edad Media, en el que la danza ha estado supeditada al abrigo de una guarida, oculta a la vista de lo público y censurada en su propia exploración artística, es significativo. “Los actores, mediante el juego de todos sus miembros, hacen signos a los espectadores y hablan, por así decirlo, a sus ojos” (Agustín de Hipona en Figueroa, 2007: 42). El cuerpo manifiesta la expresión del alma, los afectos en todas sus formas, sin sufrir interferencias en el lenguaje, puesto que la “voz” de su gesto, es universal.

Esta energía que fluye por lo corporal en el acto de la danza es parte de una reacción a un estímulo, presente también en el movimiento cotidiano de los seres vivos. La sustancia material que compone el cuerpo del artista “no debe ser un mero

instrumento” (Jaques-Dalcroze, 1916: 69), el motor que hace expresar *algo* en su evocación más infinita, es el mismo que bate sobre la mente del espectador, para hacerle comprender. Loïe Fuller (1913) involucra a la mente, en la génesis de toda sensación expresiva, producto de una transferencia de *algo* confeccionado a modo de una idea significativa que debe avivarse en la franja temporal de su ejecución, a través de estímulos externos procedentes de los bailarines.

Una sensación es la reverberación que el cuerpo recibe cuando una impresión golpea la mente. Cuando el árbol se tuerce y recupera su equilibrio ha recibido una impresión del viento o de la tormenta. Cuando un animal está asustado, su cuerpo recibe una impresión de miedo y huye y tiembla, o bien se queda acorralado. Si es herido, cae. Lo mismo sucede cuando la materia responde a causas inmateriales. Sólo el hombre, civilizado y sofisticado, está capacitado para inhibir sus propios impulsos (Fuller, 1913: 52).

El ser humano no es solo quien de controlar los impulsos naturales generadores de reacciones psicofísicas, sino también utilizarlos hacia su propio beneficio, en forma de una retórica discursiva de contenido político, o en la creación de experiencias sensoriales producto de una estética artística. Ambas actividades no tan distantes, en cuanto a que se orientan a ser un acto de persuasión, orientado a transmitir *algo* a una audiencia. Al ser “comunicación de” la exigencia de un código parece ser la forma más operativa de que su lenguaje pueda someterse al enjuiciamiento audaz del espectador. Siguiendo a P. G. Bogatyrev (Bobes, 1987), heredero del Estructuralismo, en el momento en el que *algo* – objeto o persona– es puesto en la escena espectacular, se convierte este en un ente significativo. En un “signo de objeto” (Bobes, 2004: 499), que encuentra en este autor un referente importante para la clarificación ontológica de los signos dramáticos, a través del texto: *Les signes du théâtre*.

El significado estético, toma como código de interpretación, cuestiones que distan del lo que habitualmente se aplica dentro de las tres dimensiones lingüísticas–sintáctica, semántica y pragmática– que afectan a todo signo. La danza, es susceptible de ser interpretada desde su propia condición estética, tomando en consideración el cuerpo en el *contar* coreográfico. El cuerpo como “actante”, siguiendo la teoría de Jacques Fontanille, citado en Luisa Ruiz (2008: 78) es responsable de la generación del proceso semiótico al correlacionar lo sensible con lo inteligible. El cuerpo, como un constituyente

opuesto al alma, hace presente su ausencia –por no poder percibirse a través de los sentidos–, se configura como un componente axiológico por la capacidad de generación de discurso. El alma, permite dotar al cuerpo de una substancia que lo define más allá de sus particularidades físicas. L. Ruiz (2008: 74) caracteriza al cuerpo según un efecto de *figuratividad*, cuya orientación estará determinada por la cultura. La aplicación de este proceso, definido por cuestiones semióticas, se divide en el “modo figural” y en el “modo figurativo”, según la relación de estabilidad entre la figura y el discurso. El primer regido por el control equilibrado frente a la inestabilidad del otro.

En la construcción dramatúrgica, Patrice Pavis (Fuentes, 2014) envuelve ya una tarea interpretativa condicionada estética e ideológicamente sobre los significados escénicos.

La distinción establecida por Charles. S. Peirce entre los distintos tipos de signos es problemática cuando éstos están dentro del ámbito de la representación. En el teatro los signos lingüísticos –en su uso primitivo símbolos–, y los mímicos –índices– se convierten en iconos (Fischer-Lichte, 1983). La arbitrariedad en la relación con el primero no opera en el ámbito teatral, puesto que está sujeto a lo que esos signos generan dentro del espacio escénico. La cadena de relaciones que surge de la interacción entre los productores de signos es responsable de este cambio. “El código teatral contiene en el plano del sistema sólo iconos como signos, que sin embargo pueden funcionar también como índices o símbolos en el plano de la norma y ante todo en el habla” (Fischer-Lichte, 1983: 42). En cambio, según Dufrenne (Lutereau, 2014) el índice no opera dentro del objeto estético. Para justificar esta carencia, utiliza como ejemplo el olor a flores, advertible únicamente a través del sentido del olfato, incluso sin que la vista haya observado en sí la flor. Esto se debe a que “la significación del objeto estético no se presenta de modo contiguo a su aspecto sensible” (Lutereau, 2014: 161). La relevancia del símbolo estudiada por Ernst Cassirer (1971) libera al ser humano de aquello inmediato que pertenece a la forma sensible que se construye en la realidad, a través de una especie de separación. Hay que decir que los contenidos simbólicos, en tanto que universales, se almacenan en la conciencia y se constituyen a partir de la apreciación sensible del mundo. Su proyección en forma de signo está determinada por un movimiento exterior, de cuyo control se divorcia el artista aún siendo el resorte provocador, a partir de su espíritu.

La cualidad sensorial es uno de los fenómenos, junto con el visual y el auditivo, materia de estratificación de los contenidos adjuntos al complejo artístico. Rudolf Arnheim (2006: 203) en *Film as Art* expone con claridad, la incompatibilidad hacia una misma forma de ejecutar las unidades del arte. No hacia una segregación de sus formas, más bien, por hacer de la *imagen* concebida por el artista, una experiencia sensorial que, desde la unión conjunta, convoque las cualidades de cada una, en la exposición de su componente artístico. En este caso, la percepción de los significados presentes, operan en distintos niveles, según el tipo de fenómeno del que se trate, a pesar de que, en el momento, sea una operación conglomerada. En el momento de la diversificación analítica de las tensiones sémicas, las áreas sensoriales, como entidades significantes, abogarían por una adulterada autosuficiencia, precisamente por el genio creador del artista. “A dark red wine can have the same expression as the dark sound of a violoncello, but no formal connection can be established between the red and the sound as purely perceptual phenomena” (Arnheim, 1957: 203). La diversificación no ocasiona brecha alguna, su reconocimiento, plantea una jerarquía no necesariamente gradual entre los medios artísticos que compondrían el *texto coreográfico*. El diálogo, como así lo califica Arnheim (1957: 208), está ahí, en ese tejido pulcro en su componer, pero sus retazos no pueden ser los cabos sueltos en el telar de la escena.

Estos niveles de percepción no son un llamamiento a la semiología, pero sí a un reconocimiento concreto del fenómeno artístico generador de *sentidos* y, por tanto, tangible en el entendimiento de la acción escénica como práctica de comunicación discursiva hacia un patrón organizado en una red simbólica de significados. La danza alberga contenidos simbólicos, que han sido codificados siguiendo un marco cultural y estético asociado a la esencia de la propia disciplina. La artificiosidad en la técnica evoca categorías emocionales motivadas por una intención –aunque lo percibido y su interpretación no coincidan con los propósitos que impulsaron a su creador–. Esta cualidad simbólica formaba parte ya del movimiento primitivo, donde el cuerpo era el canal por el que conectarse con el universo (Popa, 2013).

El carácter taxonómico que opone los elementos que integran la obra, para el reconocimiento de los sistemas que estandarizan un lenguaje escénico, procede de una aspiración semiótica cuyo resultado es polémico en la diversidad orgánica de lo corporal.

Esta “puede estudiar el signo en su aspecto sincrónico, o puede estudiar su evolución diacrónica” (Bobes, 1987: 47).

Los signos teatrales actúan como “signos de signos” (Fischer-Lichte, 1999: 256), como todo signo estético, es esto ampliable a otras formas artísticas: la poesía, la danza, la música y la pintura. “No hay que entenderlos como signos de objetos, sino como signos de los significados de esos objetos” (Fischer-Lichte, 1999: 257). Los signos son heterogéneos, puesto que pueden aludir a otros que pertenecen a sistemas semióticos distintos, de ahí su *polifuncionalidad*. “El teatro puede utilizar en lugar de un signo cualquier otro: aquí todo objeto puede dar a entender otro y por ello ser sustituido por cualquier otro en función de signo teatral” (Fischer-Lichte, 1999: 259). ¿En la dramaturgia danzada se siguen estos parámetros?

El origen de la semiótica dramática es paralelo al estructuralismo de Praga, se gesta así contemporáneo a la semiología. Los textos clave en materia semasiológica, señalados por Bobes (1987) son dos, fechados en la misma década: *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique* (1931) de Otakar Zich y *An attempted structural analysis of the phenomenon of the actor* (1934) de Jan Mukarovsky. Bobes (2004) lo fecha en torno a los años 30, nutrida como semiología teatral desde distintas corrientes: el Formalismo del Círculo de Moscú, el Estructuralismo Lingüístico del Círculo de Praga, la Fenomenología alemana, la Estética de la Recepción, las Teorías de la Comunicación o la Sociología del Conocimiento.

El lenguaje natural no ostenta la exclusividad de actuar a expensas de su competencia comunicativa, para Mukarovský (1975: 87) cualquier fenómeno sensible es capaz de asignarse esta cualidad. En la recepción de la relación semasiológica entre los signos, la subjetividad ejerce un gran porcentaje a la hora de actuar en una correspondencia direccional entre el signifiante y el significado. Las relaciones de *sentido* del hecho danzado no operan de la misma manera en tanto *signos* –si así se le pudiera calificar–, como en otros sistemas. El alto grado de asociación estética, implícita en el *texto coreográfico*, pero al tiempo, en una exterioridad tácita y latente de su existir, subordina los conceptos adheridos al lenguaje del *mover*. Este correspondería al signifiante de Saussure, expuesto a la colectividad afectada por la afección estética, factores de la subjetividad sujetos según Fechner (Mukarovský, 1975) a un “factor asociativo” (p: 36). Su relevancia se acentúa por el requisito de la cierta abstracción a la

que se somete el espacio sensible, sistematizable en la percepción subjetiva de su obrar, a partir de una apertura del imaginario del artista. ¿Se pierde por ello la condición comunicativa del signo, al responder sus requisitos a otra forma de afrontar su significancia?

Jiménez (1992: 100), en el desarrollo de la habilidad creadora del artista, somete al cuerpo a la posibilidad tangencial de hacerse *signo* en la traductibilidad equilibrada de aquello experimentado desde la individualidad, hacia la proyección social y hasta cósmica, de un *sentir* colectivo presente en la humanidad. Este es “el espacio simbólico de las representaciones” (Jiménez, 1992: 100). La pluralidad, múltiple generación del *sentir*, recubre de capas de significación a los movimientos de la danza, intercambiables, mutables en apariencia, ausentes en un existir intermitente y de vacío carencial acusados. Los *polisentidos* del lenguaje del *mover*, se propagan en el *mover* estético del *texto coreográfico*, son equivalentes por analogía al lenguaje de la poesía, dotado este según Galvano Della Volpe (Jiménez, 1992) de esta misma pluralidad, dice: “su semánticidad específica consiste en alcanzar una síntesis de múltiples sentidos sobre la base única de un texto” (p: 247).

Al trasladar el proceso de significación de la lingüística al teatro, el signo adopta una mayor flexibilidad, genera unas nuevas relaciones –de sustitución y combinación– y posibilita la simultaneidad en la emisión de estímulos, así como en la recepción desde el patio de butacas (Grueso, 2019: 28).

Las investigaciones de Jan Mukarovsky, son para Kacer (2013) de importante incidencia en una aplicación estructural del sistema de la esfera dramática, debido a la función estética de la acción comunicativa del arte. La orientación semiótica de la teoría de la Recepción de este integrante del Círculo de Praga se perfila en una comunicación, dictada en el VII Congreso Internacional de Filosofía de Praga, como una puesta en inflexión para entender el carácter sémico del arte. Hacia una concepción *sígnica* de la acción interpretativa en la recepción del objeto estético –artefacto–, no hay reticencia alguna para hacer de la danza signo. “La obra de arte no es solo expresión individual de un contenido psíquico, sino que es simultáneamente signo, estructura y valor, que puede ser interpretado por los receptores” (Bobes, 1987: 50). El fenómeno comunicativo, no necesita aproximarse al acto escénico, porque es parte de sí al transformar el discurso psicofísico de un artista en algo alcanzable para una colectividad.

Por otro lado, convierte a los elementos presentes en la interacción dual en un compendio de códigos. ¿Son estos disgregables a través de su génesis? Siguiendo a Cesare Segre (2001: 13) al determinar el principio o la reminiscencia del *todo* escénico como una propiedad de sí. ¿Es posible la permanencia de esa idea de “origen” en el autor ausente? ¿Hay un signo puro, desprovisto de una contaminación estética traspasada por el *mover* artístico del *texto coreográfico*? ¿Los intérpretes que resguardan la obra consigo son conscientes de un *estar* oriundo en la inventiva o imaginario del creador? La pérdida del autor no será en exceso relevante, como sí lo sería si, como en *La Consagración de la Primavera* de Nijinsky se padece el olvido del *texto coreográfico*, y es una reconstrucción lo observable: “Incluso sin hiato con el pasado, un anhelo por lo que está ausente, aunque no haya existido nunca, crea el *pathos* de la ausencia” (Segre, 2001: 14). La decodificación del espectador es de índole similar a la ejercida en la fragmentación significativa de los signos que componen el lenguaje corporeizado del *mover*.

La variante semiológica de Patrice Pavis (2000) responde a una interacción no usual entre los sujetos que intervienen en la representación escénicas. La decodificación a la que está sometido el espectador no responde en el caso danzado a un estándar identificable a través de un registro tan estandarizado como el que la lingüística concede a la lengua. ¿Son signos los que se presentan en la práctica artística? ¿Pueden ser conceptualizados como tal en la evolución coreográfica de los cuerpos? Bobes (1987: 79) en el marco teatral del signo dramático, percibe la materialidad escénica de cualquier tipo de signo como una actividad semiótica. Los *sentidos* de la dramaturgia se componen a partir de la interacción de estos signos, en forma de acciones sensibles conceptualizables como discurso, comunicación, expresión.

Lo percibido en el engranaje espectacular que presenta esta transformación semiótica entre signos, opera en una situación similar a lo que ocurre cuando se contempla una obra de arte. ¿Hay realmente la posibilidad certera de hacer con el cromatismo del color, la pureza de las líneas, las dinámicas rítmicas, la pulsión gestual o el contraste de claroscuros, la proporción anárquica del movimiento corporal en la presentación de una lingüística textual? Estereotipar signos a través de la materialidad dinámica de los componentes de una escena coreográfica, parece no conducir a una apreciación universal de los signos precisos que la componen. Las universalizaciones posibles son sesgadas y no llegan a ser consecuentes con la realidad espectacular de la escena. La codificación no

parece estar al alcance por la heterogeneidad de los presupuestos extensibles al campo escénico. Lo sintagmático, al carecer de un lexicón fijo, pierde su estatuto de autoridad en la complejidad coreográfica, cuya posible convención (Bobes, 1987) no permite transferencias. En su caso, su no aplicación en la *semiosis* sígnica se da según Jansen (Bobes, 1987) tanto entre la ficción escénica y el universo real, como entre la comparecencia mutua de las obras. Los objetos de la danza, al carecer de la estabilidad que un guión lingüístico podría ejercer en su estructura, ¿son factible de integrarse en un sistema de formantes semánticos como el que se espera favorecer en la no codificación teatral? El “formante” sustituye a la noción de signo, operando en el ámbito representacional que conforma el sistema performativo de la escena teatral.

Si seguimos las puntualizaciones de Erika Fischer-Lichte (1983: 25) hacia el teatro como sistema cultural de signos, en el que no existe la independencia de la obra respecto de aquellos que la ejecutan; la danza puede adaptarse a sus concepciones. Ambos, danza y teatro, entendidos como actos de representación, donde se toma como artefacto un elemento individualizado y, con su propia subjetividad: la del actor o el bailarín, están sujetos a una condición temporal que no se puede eludir. Susan Leigh Foster (Schmid, 2013) en *Reading Dancing*, entiende a la danza como un sistema de signos, regido por preceptos que parecen componer una gramática equivalente, en concepto, a la lingüística. Es su condición de lenguaje, así como la capacitación comunicativa de ser vehículo de emocionalidad y de asistir a la encarnación de discurso narrativo, lo que hace de la danza una poetización semiológica. La danza es: “a language’ with its own style, vocabulary, and syntax, and a ‘text’ whose codes, conventions, and signifying practices can be analyzed in similar ways to those a literary critic might adopt when analyzing a work of fiction” (Schmid, 2013: 185).

El reconocimiento de signo en la danza facilita la interacción presente en el acto de lectura del espectador, en la construcción de una percepción plausible para la magnitud estético-artística de la obra. Laura Mondragón (2017) cita a Mukarovsky, para relacionar la percepción de sus signos, en tanto lenguaje, con un proceso de transferencia entre motivos que pertenecen a una realidad en la que actúa por su autonomía y su capacidad de comunicación. La gramática que utiliza la acción escénica al completo, tanto en su forma danzada como en la plástica y la musical, puede expresarse con diferente terminología: “‘enciclopedia’ como lo llamaría Eco, o ‘repertorio’ como lo señala la

estética de la recepción” (Mondragón, 2017: 15). En todos los casos los signos se hacen “metáfora” en el sentido en el que adquiere connotaciones asociadas al contexto artístico, al personal o al histórico-social. El intérprete hace de los pasos signos, cuando mente y cuerpo están en equilibrio perfecto, para permitir a la emoción sugerirse y a la narración describirse. Una, concentrada en manifestar intenciones, la otra, en reaccionar a las dinámicas.

El significado es inestable, su significancia se convierte en un producto ajeno entre las lecturas que de él hace el espectador, por la activación de una proporcionalidad directa entre la experiencia, la memoria vital y las asociaciones sociales.

Además de que, lo pertinente al propio acto del hacer danza en la escena, aquello que aporta el intérprete guiado por el coreógrafo, es una experiencia fugaz condicionada por la temporalidad. En el teatro ocurre algo similar, pero al contar con el texto escrito, este se vuelve menos efímero, pues al menos las palabras coincidirán con lo que el dramaturgo compuso. Fischer-Lichte, hace una distinción entre lo “teórico” que se encuentra en el texto, cuya recepción no depende de condiciones temporales, y aquello “estético” que surge de la representación escénica, y es por tanto cambiante. “La relación de signos de la representación está unida indisolublemente al actor, él crea esta relación, existente sólo en el momento de su creación” (Fischer-Lichte, 1983: 25). Los testimonios filmados de danza recogen un momento concreto, con una intérprete determinada, ¿es suficiente para creer que contamos con todo lo que el coreógrafo quería mostrar en su obra? Las intenciones no parecen estar al alcance de todos, pero en la concentración narrativa de su *texto* responde al menos a algún sistema signifiante.

La tesis de Patrice Pavis (2000) contrastada en *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*, presenta un modelo semiológico que no puede eludir la evolución creativa de los paradigmas clásicos elaborados previamente por la semiótica tradicional. Hay unos límites para el teatro, como los hubo en su momento para la lingüística y como los hay para la danza. Las operaciones instrumentales de sus herramientas están compuestas por la heterogeneidad de cada lenguaje. De forma particular, cada obra ofrece su propio catálogo de figuras disponibles, de cuya combinación surge la partitura coreográfica en cuestión. Además del armazón, lo que interesa, es aquello que Fratini (2018: 17) denomina como “modulación sucesiva”. Es esta una delineación del *gesto* sensorial y motriz, que conecta el discurso del *texto*

coreográfico. ¿En qué medida es posible pensar en un análisis de lo semiológico? El cuestionamiento hacia una consideración de este tipo en aquellos medios artísticos que traspasen los estándares clásicos se apoya en una falta de concreción en la discriminación de los códigos que conforman para ser signos. Cuando, “la preocupación fundamental del análisis semiótico es, lo sabemos ya, la de desvelar e interpretar una relación dinámica entre mensaje producido y código” (Reis, 1985: 344).

Antes de disertar respecto a este requisito, delimitar el concepto de código a través de la definición de Max Bense (Reis, 1985): “un sistema para la codificación de signos o bien conjuntos de signos con ayuda de otros signos” (p: 271). Algo ambigua resulta esta recurrencia al signo para cifrar una comunicación estética, además de vetar en su obra *La semiótica. Guía alfabética* (1975) editada en conjunto junto con Elisabeth Walther, la codificación a todo aquello enmarcado dentro del arte. El código no es ni siquiera en las lenguas naturales (Eco, 2000) un léxico, sino más bien una gramática, determinante para las potenciales conexiones posibles. Barthes (1990) los define como “campos asociativos” (p: 345), que remiten a una información conocida, por formar parte de un contenido cultural, social o histórico. Por otro lado, los grados pragmáticos de socialización en los que el código *habla* hacia un determinado tipo de receptor, delimitan la competencia que cada uno tiene para disfrutar del *texto*. El *habla* de la danza no es como otro tipo de lenguajes, por ser su expresión misma de un cuerpo signifiante, capaz de *ser*, de significar, sin necesariamente componer *sentidos* discursivos o narrativos.

La dicotomía entre lengua y habla es objeto de las teorías lingüísticas de Ferdinand de Saussure (Barthes, 1990) respecto a una relación dialéctica entre el habla y la lengua. El *habla* es un acto individual, que compete a un individuo integrado en un sistema más amplio, la *lengua*, vinculada a un estrato social extenso, institucional. No alterable la lengua para el sujeto que participa de la interacción. Es definida por Barthes (1990) como “el lenguaje menos la palabra” (p: 22). La participación de esta entidad surge según Medina (2015) a partir de la necesidad de hacer representable la experiencia comunicativa en la utilización del medio lingüístico. ¿Hay equivalencia categórica disponible en el lenguaje escénico para estos principios saussurianos? ¿Es el movimiento como sustrato generalizado de todo individuo, aquello semejante por equivalencia, a la lengua?

En primer lugar, debemos tener en cuenta, que la danza se trata de un lenguaje que no es común ni generalizado a todo individuo social. Es una disciplina que el ser humano

adquiere, no de forma natural –pues no se desarrolla masivamente en la infancia–, no se transmite de forma materna, como en cambio sí ocurre con el lenguaje, sino por un aprendizaje motivado por sus intereses artísticos. Así, ¿qué tipo de movimiento sería en el entorno escenificado de la danza, el que se institucionaliza socialmente? La problemática es bastante acusada, si contemplamos que las distintas formas de danza no dependen directamente de lo “institucionalizado” en la comunidad social. Es decir, si como individuo nazco en un contexto oriental, puedo formarme dancísticamente en el ballet clásico que tiene sus primeras reminiscencias en el panorama europeo, Francia e Italia fundamentalmente. Por lo tanto, la danza no está sujeta a una “institución social” como señala Barthes para la lengua, sino que depende de unos cánones externos, adoptados, que se han establecido para cada especialidad de danza –ballet clásico, danza española, danza contemporánea, danza oriental–, que son los que perfilan y definen los patrones que deben determinar la técnica de cada una. Así como una especie de gramática, que codifica sus reglas. Una serie de cuestiones que se adquieren progresivamente en el perfeccionamiento de la danza, pero que no están sujetas a un contrato social, sino a uno artístico. ¿La lengua correspondería entonces en danza, a la técnica? En cuanto a sistema, sí que se podría decir que la técnica es un sistema corporal que varía en función de la especialidad dancística en cuestión. “Los signos se repiten de un discurso a otro y en un mismo discurso (aunque combinado según la infinita diversidad de las hablas), cada signo se convierte en un elemento de la lengua” (Barthes, 1990: 22-23).

Si seguimos con estas cábalas, el habla concierne también al estilo: el qué y el cómo de los movimientos técnicos que el coreógrafo dispone en el *texto coreográfico*. ¿Es el estilo la palabra apropiada? Pues el habla “es esencialmente una combinatoria: corresponde a un acto individual y no a una creación pura” (Barthes, 1990: 23). Los ámbitos estilísticos que nutren el lenguaje de las artes son partes expresivas que codifican la cualidad evocativa del *habla* componiendo así mismo (Reis, 1985) una fragmentación del análisis semiótico. El estilo se solapa con la técnica, siendo este indicativo tanto de la destreza del movimiento corporal, como del tipo de *mover* que adopta ese cuerpo. En la técnica se reúnen los pasos ejecutables, desde el *demi plié* o el *rond de jambe* de la danza clásica, hasta los *bali turn* o el *lotus position* propios de la técnica de Martha Graham. Es parte entonces de la vivencia profesional y personal del coreógrafo, mimetizado con la específica orientación creativa que el lenguaje de la danza lega en su tradición.

En la transferencia de la acción de un *contar* hacia otros *contares*, en este caso transformándolos en un *texto coreográfico*, Kaeppler (2000) propone los conceptos de “competencia” y “performance” de Noam Chomsky, equiparables a los de *lengua y habla* de Saussure, en los que el lenguaje transmitido a través del cuerpo se cede a la comprensión de *otros* cuerpos, los de los espectadores.

El elogio hacia un lenguaje, y la dicha de ser parte de una categoría que lo matice, canaliza el análisis del producto artístico desde una orientación semiótica, que concretiza los aspectos particulares.

Christian Metz (2002) en el campo cinematográfico, trabaja la posibilidad de una semiología del cine también desde su significación como lenguaje, pero la carencia de elementos discretos, de la doble articulación en lo filmico, de la falta de arbitrariedad o de unidades distintivas, complican hablar en estos términos. Ugo Volli (Bobes, 1987) no encuentra coherente la especificación de los elementos dramáticos como códigos ante la dificultad de vehicular el plano de la expresión y el del contenido, por su propia apariencia metafórica. Tadeus Kowzan (1997) en cambio reconoce ciertos códigos en la espectacularidad del texto teatral, un total de trece, agrupados según su procedencia en: texto pronunciado, expresión corporal, apariencias exteriores del actor, aspecto del espacio escénico, efectos sonoros no articulados. Éstos proceden de “la experiencia individual o social, la instrucción, la cultura literaria y artística” (Kowzan, 1997: 54). Benveniste (Barthes, 1986) tampoco encontraba en el lenguaje musical un fenómeno de la significancia semiótica, sino semántica, ante una no concreción de sus signos “(ningún sonido, en sí mismo, tiene sentido); o sea que la música dice también Benveniste, es una lengua que tiene sintaxis, pero no semiótica” (Barthes, 1986: 303).

Pier Paolo Pasolini, citado en Eco (1986) en cuanto a la semiótica del cine, considera la acción filmica como un lenguaje, al igual que la danza. La interpretación que nos interesa de Pasolini sobre el concepto de *acción*, es entenderla como *proceso físico*: acción como gesto signifiante (Eco, 1986: 215), cuyo significado tiene una orientación cultural. Al trabajar el cine con la imagen en movimiento como narradora de relatos, y someterla a un análisis semiótico, se descompone la imagen en *cinemas* como partícula mínima –al igual que los fonemas, unidad mínima lingüística–, agrupados estos en *cinemorfemas*, con la aclaración de que, en el caso de la imagen, la unidad mínima que se advierte todavía conserva significados. Tan sólo la congelación del movimiento, y su

aislamiento, es lo que permite para Eco (1986) percibir la ausencia de significados: “la cámara nos da figuras cinésicas carentes de significado, aislables en el ámbito sincrónico del fotograma, combinables en signos *cinésicos* los cuales, a su vez, generan sintagmas más amplios y adicionales hasta el infinito” (p: 222). El *mover* del cuerpo expresivo es también una sucesión de imágenes. Su gramática presenta dentro de su dramaturgia elementos en torno a lo que Eco (1986: 223) denomina como “eje sintagmático”, por su aparición simultánea en la diacronía limitada del ballet, en una connotación constante.

¿Cuáles serían las unidades mínimas de los signos gestuales? Ray L. Birdwhistel en *Introduction to Kinesics*, estudia la posibilidad de determinar estas unidades, a las que califica como *cinemas* –unidad mínima distintiva–, equiparándose con los fonemas como unidad menor de los signos lingüísticos. Al conjunto de *cinemas*, se califica como *cinemofos* o actos, correspondientes a los morfemas y a las palabras; hasta culminar en la configuración de la “frase”, que sería en la gramática del movimiento: una acción. Esta “nunca tiene un significado en sí, sino que su significado sólo se origina en la dependencia de un contexto” (Fischer-Lichte, 1983: 92). Los actos como un tipo de signo no concretos, por su combinación en forma de “parataxis” están sujetos a relaciones de dependencia respecto al resto de signos: “un acto obedece a otros, sin los que se podría expresar e interpretar las condiciones de dependencia y relación temporales, causales, finales, etc.” (Fischer-Lichte, 1983: 94). Patrice Pavis (2000) en cambio, corta radicalmente la existencia de unidades mínimas en su delimitación de los límites de la semiología. A pesar de que Pavis se refiere al lenguaje teatral de forma más extensa y concreta, esta cuestión es coincidente, por la “reducción” de su lenguaje a la expresión corporal del discurso. La representación escénica es un *continuum* divisible, pero no desde el esquema semiológico que descompone el lenguaje: “la unidad mínima no es, o ha dejado de ser, la piedra filosofal que descompondrá el espectáculo como arte de magia” (Pavis, 2000: 30).

Los teóricos franceses, entre los que encontramos a R. Barthes, H. Corbin o G. Durand y los polacos, como T. Kowzan, J. M Díez Borque, A. Helbo o I. Slawinska, son antecedentes que respaldan la contingencia para el respaldo de este concepto reductor hacia dos perspectivas: la homogeneidad de los significados, frente a la heterogeneidad de las formas, y la no analogía entre el significado del signo en sí respecto a sus posteriores caracteres particulares al combinarlos en el sistema del lenguaje (Fischer-Lichte, 1999). Limitar la conexión entre los signos a un determinado número de variables,

no conduce, al menos en el caso de la danza, a un camino viable para el boceto de un procedimiento semiótico de análisis. El reconocimiento de dichas unidades en el teatro es una posibilidad que Fischer-Lichte (1999) aspira a configurar en forma de reglas que las acoten.

Tampoco existiría una categoría ordenada, como el diccionario, en el que se especifican el vocabulario existente, es decir, el inventario de signos como sistema por el que formar las infinitas combinaciones. Las conexiones en el ballet como representación coreográfica escénica son tan complejas, están tan dispuestas a cualquier tipo de interacción, a partir de la tecnología o de la intervención de otras artes, que dejaría de ser operativo el modelo tomado en una obra específica, para el resto. Incluso dentro de un mismo artista, véase si no, el gran cambio entre el *Orphée et Eurydice* y *Nelken* (1982) de Pina Bausch.

M^a del Carmen Bobes (1987) se acerca a la obra dramática con un enfoque fenomenológico en el que discierne lo textual –la mistura de lo literario textual con lo espectacular de la representación– como un objeto sémico. Ante la falta de un sistema por el que aislar la potencial “unidad mínima” que compone la representación, conferida por la ausencia de los elementos básicos que componen los signos semiológicos en el lingüístico, discriminada por Birdwhistel (Fischer-Lichte, 1983) como *cinema*, Bobes (1987) las califica como “unidades sémicas” (p: 31). Las unidades *sémicas* serían aquellos componentes que integran el discurso teatral o coreográfico con heterogénea función en la escena: signos lumínicos, objetos escénicos, aquellos generados desde el cuerpo del intérprete, entre otros. Aunque, al mismo tiempo, también reconoce que no es posible un traspaso directo de la semiología lingüística por una no adaptación de su método debido a una incompatibilidad insuperable, pues los signos de la representación “no forman códigos convencionales y no constituyen sistemas de unidades de doble articulación” (Bobes, 1987: 38). Esta arbitrariedad discreta propia del lenguaje natural ha discriminado al resto de sistemas que se proveen de códigos, cercanos a lo comunicativo pero cuya secuenciación no llega a presentar esa dualidad de los segmentos de menor a mayor rango de significación (Rojo, 1982). El cifrado de los mensajes en esas entidades, es una manera de descomposición, de aislamiento y de acotación significativa. Articular implica dotar de significado a las unidades de sentido, y hacer de la participación lingüística en la comunicación (Barthes, 1971) un proceso de economía semántica. “Son precisamente los

modos de articulación los que nos permiten captar la existencia de engranajes lingüísticos formados por piezas de naturaleza diferente: signos, figuras de expresión y figuras de contenido” (Rojo, 1982: 37).

La obra dramática es un signo, una unidad de sentido, que integra signos parciales, unidades en relación intrínseca y extrínseca, que realizan procesos de semiosis en todas las fases de comunicación del que forman parte (Bobes, 1987: 31).

En cambio, George Mounin en *La comunicación teatral* (1972) expone (Bobes, 1987) como en el hecho teatral no existe comunicación como tal por no poder encuadrarse dentro del clásico estándar lingüístico, en el que se espera una respuesta verbal. Este priorizar la réplica directa de un receptor, implica asimilar ciertas características que competen en exclusiva a la lengua natural, como la doble articulación o la arbitrariedad. En esta perspectiva, no sería posible una “semiología” del teatro. Pero su postura se rebate (Bobes, 1987) cuando se entiende que no hay una homología entre la ciencia de la significación y el hecho comunicativo. Los parámetros por los que entender el tipo de interacción existente en el hecho o la acción representacional, se rigen más por la interpretación de sus estructuras. La interpelación hacia el espectador no espera un diálogo, es más la estimulación pulsional de un *mover* de complicada naturaleza.

Por otro lado, desde una perspectiva representacional amplia, las categorías de Tadeus Kowzan y Fischer-Lichte no son válidas para Pavis (2000) como sistema, por ser una apelación hacia un cambio rupturista en el terreno teatral semiótico ya iniciado por Jean François Lyotard. El término propuesto implica la negación de lo semiótico (Pavis, 2000; Navarro, 1995) a través de una “desemiótica” que no aspira a la fragmentación segmentada para generar los *sentidos*. A este hay que sumarle la teatralidad propuesta por Josette Férral o el suicidio semiológico de Marco de Marinis, aunque en estos casos las corrientes se confrontan y no hay un acuerdo ecuaníme universalizado.

Tal vez la respuesta a la pregunta inicial de Lyotard acerca de si era posible su teatro sin signo, ya estaba escrita, de cierta manera, desde 1967, en aquel pasaje de *La escritura y la diferencia* en que Derrida concluye: “Tan pronto como se procura demostrar de ese modo que no existe ningún significado trascendental o privilegiado y que, por lo tanto, el dominio o el juego de la significación no tiene límites, hay que rechazar hasta el concepto y la palabra misma ‘signo’ —que es precisamente lo que resulta imposible—” (Navarro, 1995: 15).

En su defecto Pavis propondrá para justificar las redes significantes generadoras de *sentido* en la dramaturgia teatral: la vectorización y el cronotopo. La vectorización, dice Pavis (2000) “consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula con los demás” (p: 32). Este sentido unificador es importante también para la danza, cuya secuenciación de movimiento en cadenas musculo articulares se coordina con la armonización musical inmiscuida en la dinámica del gesto. El material producido por la combinatoria espectacular de los signos del aparato escénico danzado, se recibe sublimado en una abstracción metaforizada de lo sensorial. Vectorizar se presenta como sistema de concreción más “objetivo”, dispuesto en la combinatoria de *espacio-tiempo-acción* de la representación, ante la subjetividad encarnada a través del estado de “ceguera” que la experiencia estética provoca en el espectador. En esta categoría tanto se confronta el concepto con el afecto “El deseo se vectorizará y la flecha alcanzará su presa y la transformará en significado” (Pavis, 2000: 34). El vector es una ramificación de agentes con una dirección dinámica que va de un punto a otro, recuerda al rizoma de Deleuze bifurcado desde una estructura central. ¿Es la acción narrativa el eje por el que circundan los vectores del *texto coreográfico*? La determinación concreta de estos condicionantes que hace converger los *sentidos* de los signos se restringe por la mirada del espectador: el cual “se lanza a tumba abierta al torbellino de arabescos del movimiento” (Pavis, 2000: 137). Su respuesta es análoga kinésicamente a la de los bailarines, por hacer mover su percepción. No es que la condicione, porque los intérpretes son los únicos agentes de la ejecución de la acción coreográfica, de la biomecánica corporal, pero interviene en la fragmentación de su narrativa interpretativa en la labor de recuperación del discurso y en los *sentidos* de este:

Al evaluar corporalmente la subpartitura del actor, tocando con los ojos a falta de poder tocar con las manos, al modelar su esquema corporal a partir del esquema corporal del actor, el espectador aprende de nuevo a ver y pone en duda el modelo de corporeidad: visión clásica panóptica o fragmentación, movimiento continuo de la visión o *staccato* de la mirada, trucajes del vídeo que provocan las sensaciones del observador. El teatro, “reino de las identificaciones oculares infantiles”, invita al espectador a suplir con su cuerpo la aparente ruptura entre lo visual y lo táctil (Pavis, 2000: 114)

Desde otro aspecto, la categoría encargada de diseccionar los significados posibles en la representación es el cronotopo, encargado de hacer del espacio y del tiempo una alegoría de la acción escénica corporal. “El espacio-tiempo-acción se percibe por tanto *hic et nunc* como un mundo concreto y en otro escenario’ como un mundo posible imaginario” (Pavis, 2000: 158) Los tres aspectos confluyen en el cuerpo danzado como núcleo por el que articular la dramaturgia representacional, y el cronotopo hace de estructura unificadora por la que el *mover* gestualizado y técnico del cuerpo se presenta como una sustancia discriminada para la percepción. El concepto procede de Mijail Bajtín, concretamente a la imposibilidad de disociar tiempo/ espacio en la literatura, dice “los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtín, 1989: 238). El cronotopo, en su compleja manifestación, se encarna en los motivos que constituyen la tipología artística que compone la temática argumental haciendo de su figuración la presentación de la imagen que actúa en la escena. Al hacer que el binomio tiempo/ espacio se retroalimente en la metaforización abstracta de la imagen, Bajtín (1989: 401) lo presenta como la enmarcación de una encarnación literaria.

La inmersión del concepto de cronotopo es utilizada por Marta Llorente (2015) en su estudio *Arquitectónica de la danza contemporánea* con motivo de la contextura dialógica de Anne Teresa de Keersmaecker y de Wim Vandekeybus. La estética coreográfica de ambos presenta la constitución de un espacio-tiempo compartido por el material artístico que compone sus respectivos lenguajes, desde una arquitectura corporal ligada al mirar subjetivo del espacio ocupado por el cuerpo. La lectura de sus obras exige el recorrido por las capas ocultas por la temporalidad, haciendo de la cotidianeidad una dramaturgia heterogénea sustentada en la emoción. En el caso de Vandekeybus, el cuestionamiento de la presencia presente en la representación valga la redundancia, es una forma (Alexandrova, 2014) de indagar en el *mover* de la emoción; por consiguiente, el motor diacrónico de toda pieza escénica se ocupa de este *estar cronotópico* de la pieza escénica. “Insofar as dance i sable to work discursively, to ‘write’ in a language, the art of Vandekeybus constructs a discourse of the body in its extreme, *extra-ordinary* states” (Alexandrova, 2014: 21). La presencia del cuerpo se intensifica en esta categorización, es el medio por el que expresar y ser expresado, pues la parálisis del tiempo o la ausencia de lugar lo hacen desvanecer. El cuerpo, como Nancy (Biblioteca Vasconcellos, 2015) comunica en la ponencia *Las tres eras de la imagen*, se despliega desde su centro, se

retrotrae a lo que es en sí mismo o se multiplica en la articulación de su estructura a un mundo producido en su propio articular: caída, vuelo, extensión.

6.2.2.3. El lenguaje semiótico de la danza

El referente de Drid Williams en *The human action sign and semasiology* (1974) así como el de Arca Giurghescu en *European perspective in structural analysis of dance* (1984), presentan a la danza como un sistema semiológico, basado en teorías procedentes de la lingüística en la que proponen una estructura sintáctica de sus elementos. No se ha podido acceder a los textos originales, pero Álvarez (1994) expone como sus propuestas parten de la exploración de los movimientos, respecto al concepto de las unidades semánticas. Tampoco hay posibilidad de sintaxis incorrecta en la combinación de los movimientos que integran una obra de danza, aunque haya una organización interna, depende del coreógrafo su estructura. En la *coreútica* de Laban se propone una manera de acercarse al dinamismo interno de su estructura, para hacer que a través de lo espacial sea posible mostrar la expresividad del *mover* interno. “Según su teoría, el bailarín es un ser pensante y sintiente que actúa presentando combinaciones de tensiones perceptibles en distintos grados y estas son las que dotan su movimiento de expresividad” (Álvarez, 1994: 81)

La utilización de perspectivas teóricas semióticas en el estudio del arte, según Álvarez (1994) se centran en atribuir a sus elementos un carácter simbólico. Al ser la danza un lenguaje metaforizado que, si bien presenta un vocabulario universal en el ballet clásico, no es extensible a la danza contemporánea en su conjunto, la definición de unidades mínimas sobre las que fraccionar el movimiento, se presenta como un problema metodológico. Elizabeth Selden (Álvarez, 1994) propone en *The dancer's quest. Essays on the aesthetic of the contemporary dance* (1935) al gesto, como entidad abstracta no acotada, la unidad mínima del movimiento y de la expresión, sin llegar a hacer de su conceptualización una estructura excluyente. Esto se debe a que la analogía lingüística, operativa en el caso de la lengua natural, pierde su facultad inmutable cuando se contempla en el universo coreográfico la posibilidad de que, tomando los estudios antropológicos de Kaeppler (Álvarez, 1994), tanto la combinación de unidades, como su constitución aislada en una pieza de danza, pueda responder a la misma apariencia significativa. Adrienne L. Kaeppler (2000) considera que la gramática del movimiento se

compone de estilo, estructura y significados, son estos aspectos los que determinan el carácter de las piezas. En su posición etnográfica, le interesan las particularidades culturales que se encuentran en el reconocimiento de la danza, desde la civilización en la que se erige. El sistema analizable parte de lo observable en los motivos gestuales, en la desconstrucción del movimiento, así como en el psicologismo presente tras el *mover*.

De este modo, en una perspectiva semasiológica, la combinatoria heterogénea de los ritmos coreográficos, hace que la construcción de los *sentidos* significantes, dependan de un compendio de elementos, no reducibles a la dinámica del gesto. El simbolismo del movimiento procede de una abstracción impuesta en el momento de composición de la obra, pero que puede mutar en su recepción, según la forma en la que el espectador mimetiza la dramaturgia. Y aunque no se ha abierto un lugar en la investigación, para mostrar cómo los significados varían según la comunidad cultural en la que la obra es recibida, esto refleja el carácter metamórfico de una misma estructura de signos.

Roland Barthes (1986) construye su percepción de las experiencias significantes que se alejan de la estructura signica estándar, es decir, la lingüística, hacia una negación de su conceptualización como signo, pero sin llegar a arrebatar a estas entidades su capacidad de *significar*. Esto se debe a que se componen a partir de un “núcleo semántico” encargado de proveer de *sentidos* a todo aquello que se aleja de la repetición de patrones concretos, según una relación arbitraria, y se organiza esta desde la estructura de la doble articulación.

Si no se quiere hacer de la danza signo, ¿cómo calificar la apariencia de su *estar* en la escena en tanto lenguaje? ¿Hacer del signo código? La emergencia de los significados en la escena, ¿obviaría el suceso mismo de su contenido semántico? El código que acompaña la presencia de lo corporal en la danza está nutrido de otras artes. Orientado este, por la misma condición de su lenguaje, el cual incorpora por su condición de entidad artística, siguiendo los preceptos de Dufrenne (Lutereau, 2010), una personalización autoral lo suficientemente concluyente, como para presentar su independencia comunicativa.

En la composición de la dramaturgia del *texto coreográfico* son los signos, en todas las variantes admisibles, los cuales no proyectarían bajo la perspectiva de Becerra (2018) significados, sino *sentidos*, lo que ejercería todo su peso en su representación. Aunque, esta distinción afectaría al teatro y a la danza contemporánea, como si en su

lenguaje actualizado se perdiese la expresividad o la certeza explícita del concepto incapaz de delimitar sus rasgos descriptores.

Sentido antes que *significado* por la percepción posterior, por su naturaleza enlazada como los engarces de una cadena, que se suceden uno tras otro. “O sentido é qualquer cousa que se sente e se percebe, qualquer cousa que é captada, mas difícil de descrever. O sento produce *feedback*, conexão” (Becerra, 2018: 19). La acción de interpretar la emocionalidad del espectador con el discurso contado genera un movimiento interno que se equidista del mover del bailarín. Este dinamismo es parte del carácter ágil del signo de la danza, dispuesto desde la mirada del coreógrafo a cualquier cosa imaginable por el devenir del cuerpo en el espacio.

Los medios escénicos productores de *sentido* son calificados por Bettetini (1983) como “representacionales”, antes que como una supuesta “semiótica de la puesta en escena”, por ser el primero más integrador en los aspectos temporales y espaciales que abarca. Por ampliar el aspecto simbólico que concierne a los elementos incluidos en la representación, sobre los que se construye el discurso: “portavoz de una palabra plena”, incluso en la ausencia de los objetos de los que habla” (Bettetini, 1983: 20).

Yuri Lotman (1982) en su *Estructura del Texto Artístico*, abre el campo de intervención de la misma estructura de “texto” más allá de la literatura, por ser las artes lenguajes semiológicos. El *sentido*, intrínseco en el espacio textual, aporta al hecho artístico la estructuración de la competencia signifiante de su lenguaje comunicativo, portadora de caracterizaciones particulares para cada discurso del arte, pero que repercute en los potenciales destinatarios como gestos semánticos. Estos dispuestos a una interpretación heterogénea, por la multiplicidad de lecturas de su red signifiante, se introducen en un sistema semiótico, por exigir su dinámica una percepción activa de ese ímpetu, por generar sentido (Martínez, 2001). *Texto* sería cualquier tipo de estructura comunicativa, al margen de la propia lingüística, que presente un sistema de signos. “Desde ese laxo punto de vista hablan de un ballet, de un espectáculo teatral, de un desfile militar y de todos los demás sistemas sémicos de comportamiento como de *textos*” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1986: 18). El sistema de Lotman (Machado, 2013) parte de un método semiótico-estructural en donde se prioriza un análisis descriptivo de los aspectos culturales entendidos como lenguajes en su proyección de sentido, de complejidad arquitectónica y de sistemática representación. Los espacios de significado

se generan en la interacción comunicativa del texto artístico; y el sentido es “el objeto específico de la investigación, en cuanto que sobre él se eleva todo el edificio formal del texto artístico” (Talens, 1980: 30).

“El texto artístico quedaría definido por la *expresión* o realización material de un sistema, y por su carácter *delimitado, estructural y jerarquizado*” (Martínez, 2001: 18). Un sistema que no tiene por qué estar regido por la escritura como recurso para la revelación de sus elementos significantes; que permite la polisemia de signos codificados y susceptibles de ser analizados desde una perspectiva semiótica; cuyo paradigma comunicativo y generador de sentido favorece la incorporación de cualquier arte a la noción de “texto”. “Una ceremonia, un ritual, una danza..., pueden ser considerados como textos en tanto que texto es cualquier comunicación registrada en un determinado sistema signico” (Martínez, 2001: 19).

El texto artístico es, pues, la construcción compleja de un sentido, en la que todos los elementos en juego –signos, relaciones estructurales, etc.– son elementos de sentido (y de ahí la inutilidad de hablar de la dicotomía fondo/ forma en arte, puesto que todos los recursos formales comportan contenido y, por tanto, transmiten información) (Talens, 1980: 42).

En esta misma línea, que presupone a cualquier arte como texto, lenguaje, discurso, Talens, Romera, Tordera y Hernández (1980) plantean una metodología interdisciplinar, que entrecruza la teoría artística por el encuentro de una epistemología común a la pragmática escénica, escrita o audiovisual.

Entiende Bettetini (1983) que el enfoque estructuralista en la semiótica pierde su capacidad representativa para con lo escénico, al no contemplar la materialidad de los signos creados en lo representacional, a favor de una excesiva esquematización de sus elementos. La gama de fenómenos discursivos presentes en el lenguaje representacional, en su condición ilimitada, dificulta la delimitación de una estructura ante la carencia de la presencia inmanente de un texto tangible, puesto que el coreográfico fluctúa a disposición de la acción representacional. A expensas de tener que “darse a conocer” ante una audiencia, en un ritual previsto deliberadamente, el ballet como hecho artístico comunicativo, prevé un sujeto enunciator extra dentro del esquema dual presente en la pragmática: el *enunciador* y el *enunciatario*. Esto se debe a que entre el creador y el

destinatario está el bailarín, intérprete del texto coreográfico, propagador de los sentidos del discurso, de la propia elocución. En la terminología clásica:

El enunciador, productor y producto del texto, es el origen del discurso que se desarrolla, la fuente del saber que se transmite y el estratega de los recorridos de sentido que se realizan; el enunciatario es la imagen del receptor que el texto se construye: y, por tanto, producido por el enunciador y por el propio texto (Bettetini, 1983: 26).

Las categorías habría que renombrarlas, porque el enunciador es productor del texto, pero no es la fuente transmisora del *saber* generado. El bailarín o intérprete, es el primer canal de acceso que el espectador tiene del *texto coreográfico*. Su apariencia simbólica en la escena acontece en un discurrir temporal indispensable para la generación de los *sentidos* posibles. Un “tiempo determinado” (Bettetini, 1983), en el que se acumulan los signos, en un presente que se hace pretérito en una decodificación progresiva de su instancia comunicacional.

Desde este punto de vista, el código responde al “*mundo* del artista” (Lutereau, 2010: 110), se rige según su estilo, adaptado a la forma que adquiere cada obra. Esto estriba por admitir que existen diferentes modos de significar, que el artista escoge su herramienta y a partir de ahí, compone su propia gramática. El coreógrafo toma un código preexistente, con unas reglas impuestas –susceptibles de ser quebrantadas según las necesidades expresivas para con su obra–, y a partir de ahí compone su propio lenguaje. La delimitación corporal es muy precisa, en todos los campos. Las fronteras del contorno esquelético están bien respaldadas por la ciencia. En cambio, los límites del movimiento, la potencia expansiva de su dinámica, la concentración precisa del equilibrio entre las fuerzas gravitacionales o, el contraste entre la presión, la elongación, la concentración introspectiva o la revelación emocional del *pathos*, impiden centrar un único “esquema corpóreo”¹⁸⁸.

Al tratar con un cuerpo especialmente dotado en condiciones físicas –el del bailarín–, para ejecutar el movimiento con una destreza incomparable al cotidiano, la

¹⁸⁸ Se está utilizando un concepto de Merleau-Ponty (1993) mencionado en *Fenomenología de la percepción*, en tanto a hacer del cuerpo un esquema espacial que permite “comprender” mentalmente qué lugar ocupa cada miembro en el espacio. Y sobre esa representación gráfica implícita, construir las significaciones experienciales oportunas, que permitan “una traducción perpetua en lenguaje visual de las impresiones cinestésicas y articulares del momento” (Merleau-Ponty, 1993:115).

habilidad kinestésica se presenta complejizada. La forma que toma el movimiento es inmanente al cuerpo, está presente igual que la figura escultórica tras el bloque de mármol.

“En el objeto estético significado y significante pertenecerían ambos al mundo natural abierto a la percepción [...] aquí el signo no anuncia la significación, él *es* la significación’ (Lutereau, 2010: 105). En este sentido, el producto artístico que se presenta puede entenderse, siguiendo a Merleau-Ponty (1993) sin paralelismos concretos entre lo que la obra es, y su referencia externa. Por permitir una presencia del cuerpo en la intención mental de todo acto comunicativo, “vehículo del ser del mundo” (Merleau-Ponty, 1993: 100), y en su reverso, un estar psíquico en la presencia expresiva del objeto estético. Si de natural “no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte” (Merleau-Ponty, 1993: 167), las características que asume un cuerpo esculpido para la danza comportan la irradiación de significaciones diversas abocadas a la expresividad plena. El bailarín tiene la cualidad performativa de transmitir el conocimiento discursivo del coreógrafo, los patrones de movimiento aprehendidos, y la energía emocional dispuesta para cada dinámica; así como quien observa, desde la figura del espectador, como entidad global, tiene la competencia para exponerse a su lectura. La abstracción simbólica de mecanismos corporales no pierde especificidad o ni se tornan vacuos sus sentidos “*Toda abstracción puede ser profundamente concreta*” (Cardona, 2000: 146).

Los espacios que existen entre el coreógrafo, la obra y el espectador, están ocupados por los *sentidos* significantes sobre los que se construyen “relaciones potenciales” que Chevallier (2011) entiende como referentes sensoriales. “Uno tiene la tendencia a tomar todo (una acción escénica, una secuencia cinematográfica, una frase musical) como si fueran palabras significantes y a buscar llenar con significado la totalidad de lo que aparece” (Chevallier, 2011: 64). Pero no es hasta que ocurre la experiencia estética, hasta que el intelecto empieza a trabajar en la entelequia de la obra, momento en el que los discursos se materializan, donde se permite cuestionar y, la comunicación expresiva de la danza alcanza el “final del laberinto”. Los intérpretes son como el hilo que guía a Teseo, mientras el espectador se aferra a la acción performativa o representacional como único camino para permitirse ser atravesados por el lenguaje de la danza.

El uso del espacio posibilita (Caviedes, Gutiérrez y Marín, 2015) un encuentro con el espectador, aunque no lleguen físicamente a compartirlo. Su conexión artística supera lo ordinario, la conciencia emocional, latente en el *espacio discursivo* del *texto coreográfico*, alimenta el discurso para que sea posible la experiencia comunicativa de la danza. La interacción en el tipo de obras a las que hace referencia esta investigación no es directa, entre espectador y obra, hay un espacio dado por el tipo de percepción estética. El distanciamiento, es parte del canal por el que se transmite la coreografía, un cuerpo que, en gran parte de las ocasiones, ni siquiera es el del creador. El intérprete expresa subjetividades a través de una danza suya, la cual tan solo le pertenece en el tiempo de la representación. La interpretación hermenéutica de la percepción danzada es fruto de una contemplación que activa los impulsos sensoriales, adormecidos, y genera un cambio en el espectador en función del contenido dramático.

La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el significante; sino es el agenciamiento. Siempre éste el que produce los enunciados. Cada agenciamiento involucra una territorialidad, material y semiótica. Es pensar el devenir. El devenir es una multiplicidad, un bloque donde nunca se reduce al otro, sino que es un encuentro en que cada uno de los términos choca con las líneas del otro y hace con ellas su propio recorrido. El devenir es una evolución no paralela (Nugent, 2012: 5).

El cuerpo de la danza construye un devenir en una temporalidad espacial determinada. El acto de percepción implica una recepción activa porque, “al tratarse de un código, presupone una correspondencia entre las operaciones con las que se descodifica la obra de arte y las operaciones con las que se supone que el artista la ha producido” (Nugent, 2015: s.p.). El contenido se presenta a una lectura guiada, en mayor o menor grado por la construcción dramática del coreógrafo.

La presencia recurrente del sujeto anónimo de las butacas es condición indispensable para que un *texto coreográfico* como el de Martha Graham, Sasha Waltz, Angelin Preljocaj o Jean-George Noverre pueda existir. Esta exigencia, es estudiada en el ámbito de la semiótica escénica por Yuri Lotman (Rossel, 2015), por ser lo que permite la propia existencia experiencial tanto del teatro como de la danza. De la experimentación de la experiencia, valga la redundancia, es posible apropiarse de los *sentidos* del ballet, de su comunicación discursiva y de su poética emocional.

La coincidencia temporal de la danza es también una reciprocidad física entre el intérprete y el espectador, o tomando la terminología cartesiana mencionada en Mateos (2015) entre el *cogito* y el *cogitatum*. En la actividad corporal, el intérprete hace bailar a su conciencia, y esta, se conecta en un espacio imaginado o ilusorio con la del receptor. El *cogito* recibe, según Merleau-Ponty (1993: 383), la “estructura inteligible” desencadenada de la acción experiencial, propia de una atención al *yo* desde la multiplicidad posible en un tiempo indeterminado. En el espacio escénico, performativo, la experiencia consciente se abre de apariencias y se accede a un tiempo cercano a una eternidad delimitada por la ilusión. Ese lugar espectacular, es el que propone una interpretación consciente de un acontecer psíquico, abierto a la visión de la acción escénica en el *ser* propio de cada espectador.

Es por la aceptación de este lugar no visible que supone la conciencia interpretativa, por el que el sentimiento afectivo de un cuerpo pasa a los *otros* presentes en un momento, que es definido por Barcia (2004) como una “gnosis corporal”. Ocurre en la atemporalidad del tiempo de la representación, en tanto se muestra en un “co-ciencierro” (Mateos, 2015) vivificado en la exteriorización sentimental y racional de aquello que se expone en la dramaturgia coreográfica. El término de Mateos (2015) intenta reunir en un concepto, el lapso espaciotemporal al que se somete la obra, el artista que la interpreta y el receptor. Un tiempo presente, que se vuelve pretérito sin posibles puertas que abran al *ahora* la contingencia del *antes*. El hilo argumental discurre sin pausa igual que lo hacía el celuloide en el proyector.

Es este proceso la interpretación de una acción perceptiva, basada en una “realidad ficticia”, la que se permite autenticar en los sujetos involucrados, como un “órgano” más de su estructura. Merleau-Ponty (1993) dice que “la apariencia es realidad en mí, el ser de la conciencia estriba en aparecerse” (p: 387). Todo aquello es almacenado por el *cogito* de forma que se complica disgregar qué le pertenece y qué es digerido por su voluntad.

Ese *presente* es el tiempo cronológico en donde suceden los hechos contados a través de la dramaturgia, que en este caso se ocupa de relatar el mito de Medea. Pero, además de este, hay otros tiempos involucrados, entre ellos, el que percibe el bailarín. Dice Wurzbach “el danzarín experimenta un tiempo cualitativamente diferente del tiempo ordinario: es el tiempo concentrado’ al cual se refirió Eliade” (p: 164). Igual que crea

también un espacio “paralelo”, donde se construye toda la semántica de la obra, y en la que el crítico, el analista, el espectador y el académico, se detienen para dejarse encarnar. Y para que el contenido narrativo se haga “cuerpo” sin “corporeizar”. El *espacio* físico de la danza está reservado, en su tradicional lectura, al sometimiento de una sacralidad casi divinizada; pero este, es un *espacio* en el que tan solo participan instantáneamente de su creación: el compendio performativo del ballet. Entre ellos, los bailarines, los músicos, el iluminador, etc. Es un espacio, según Wurzba (2008: 164), inmaterial e ilimitado:

La obra de arte apela por tanto a nuestras raíces más profundas, a nuestro sentimiento, y a través de ellas se expresa. Ella comienza de nuevo a vivir en nuestra mirada, recobra su profundidad en la profundidad de nuestra mirada, y su carne sensible, *estilizada* por el artista, se abre en nosotros para hacernos co-partícipes de un mundo irrepetible e irreductible. Somos *partenaires* en el mismo escenario, en la misma escena y casi en el mismo personaje (Barcia, 2004: 261).

Es un espacio-tiempo mitificado sobre el que se expresa la corporeidad sensible de la danza. La interrelación es algo siamesa, en el sentido de que el cuerpo necesita de ambos para ser danza. En el tiempo ocurre, según Tello (2015) un desplazamiento que surge en la reflexividad de uno, para hacer-se distancia en el mover de su duración espacial. “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante” (Tello, 2015: 162).

A pesar de conducirnos en los párrafos finales de este epígrafe hacia una orientación más cercana a la fenomenología existencial de Merleau-Ponty, la semiología de Saussure o de Peirce, al ocuparse del ser del lenguaje, abre la veda hacia la significación articulada desde la creación de estructuras a partir de lo sensible. La encarnación de la voz del artista en los cuerpos hace visible el objeto pensante de una manera de *decir* diferente, pero representativa en su peculiaridad inmaterial siendo corpórea.

La emisión del *danzar* acarrea en consecuencia, una escucha integral desde lo sensorial al juicio intelectual es por ello justificada, la recurrencia evocativa a la parcela perceptiva de la recepción, en la que Mukarovsky se le reconoce su relevancia. Pero, tras lo expuesto, ¿estamos entonces en una negación de la semiótica como hecho coreográfico?

En ausencia de una identificación codificada entre significante y significado, es la energía, en el caso del bailarín (Pavis, 2000), la que determina la identificación del estilo, pero también la que en la constatación de los cambios de dinámica o de ritmo condiciona las acciones dramáticas que se presentan en el tejido coreográfico. La concentración analítica de lo energético que, por otro lado, es lo que hace danzar al bailarín –dicho de otra manera, el enfrentamiento psicofísico de dinámicas de energía– se sustituye “por el flujo de pulsiones, la fuerza de la presencia y la inmediatez del significante y la materialidad escénica” (Pavis, 2000: 307-8).

Al trabajar con un ballet que no renuncia a las posibilidades del *contar* narrativo, el sistema significativo que unifica toda la obra está articulado en el esqueleto discursivo que organiza las acciones. Estas se dispondrán en escenas concatenadas con la posibilidad de disociarse en actos y estos a su vez, en escenas; aunque una distribución de este tipo es más frecuente en la época romántica y clásica, al haber cierta tendencia a una desaparición en las obras de la modernidad y la posmodernidad danzada. La importancia de su articulación en la composición *coreo-textual* es equivalente a la del drama teatral, pues otorga un peso al discurso como cuestión significativa constructora de significados. De este modo, aquello que Pavis (2000) sitúa en el primer estadio del espectador, ocurre de igual modo en la danza, aunque el código cambie. Los datos que aporta la puesta en escena de cualquier ballet, por identificarse en el dinamismo de la estructura espacial y temporal, se componen de capas, que poco a poco se van separando para desgranar sus constituyentes.

La utilización de la analogía lingüística para definir las formas de actuar de la danza es una forma de potenciar su esencia como lenguaje comunicativo, aunque las reglas no sean las mismas. Al ser el movimiento que la integra, junto con el resto de las parcelas que componen la obra, una idealización expresiva de lo corporal, el conocimiento de los significados presentes en los cuerpos deviene de la declaración elocuente y evocadora. Se trate del horizonte íntimo de un artista, o de aquel que muestra a través de un mito, las turbaciones morales o estéticas que le mueven a crear; se trate de un vacío sustancial rebotante de presencia contenida, no reconocida su existencia latente, o de la exactitud específica de un ritual mitificado, que condensa la energía ceremonial de algo ancestral, en cualquier caso, es la expresividad del movimiento lo que se transfiere en el *mover* corporal. La prioridad de lo emocional en la simbolización discursiva de los

aspectos que componen el discurso es lo que, como ya se ha expuesto, ampara las teorías de Langer (Álvarez, 1994), a través de la expresividad materializada en acciones de movimiento. Los fenómenos presentados transmiten esa cantidad emocional, sobre la que también se construyen conceptos idealizados en la concatenación de la imagen dinámica de lo escénico.

En definitiva, el signo que maneja el *texto coreográfico*, al exceder el campo de aplicación lingüística y de las categorías del habla, se tornan hacia una mutabilidad no de forma exclusiva en la sucesión histórica y evolutiva de su lenguaje –como en el caso del lingüístico–, sino en el propio sistema de apropiación significativa.

Esto implica que los significados asociados a los signos de la escena no puedan delimitarse en un “diccionario” estable. La frase del dibujo de René Magritte “Esto no es una pipa” –Ceci n’est pas une pipe–, en donde la contradicción paradójica hace al pensamiento o a la figuración de los que representa una apariencia visible, propone que la imagen de lo que se muestra no es el objeto o cosa mismo. Esto puede ocurrir también en el ámbito escénico, es el caso de *Still Life* (2017) de Angelin Preljocaj, donde los bailarines juegan con objetos que simbolizan la naturaleza muerta de la vanitas pictórica, le asignan utilidades que no les pertenecen. El objeto se convierte en una imagen representativa de la idea que tenemos de él: una piña es un fruto exótico proveniente del trópico, que adoptamos a consumir como alimento; pero también puede desposeerse de su propio significado y ser la espada con la que se enfrentan los intérpretes. Así, los brazos de los bailarines son las alas del pájaro, que toma su vuelo en aras de libertad, o del ángel que nos remite a la elevación espiritual cercana al encuentro divino.

El cuerpo se constituye signo para que en la acción de *mirar* sea posible discernir las atribuciones significantes que se le asocian.

La visión del cuerpo como signo se encuentra en los estudios de Colapietro en *Peirce’s App roa y to the self* (1989) y Santaella en *Os conceitos anticartesianos de self* (2006). El cuerpo se constituye en estos casos como unidad semiótica de sentido, potenciados sus significados cuando la performatividad muestra al cuerpo alejado de sus atribuciones identitarias naturales, y asume, como en las obras de danza *otros* significantes que contienen símbolos ajenos a sí mismo. “O corpo entra em processo de semiotizações em que sentidos deslizam, conteorcem-se e, muitas vezes, aparentemente acomodam-se” (César y Viero, 2016: 219).

También en el desarrollo de la llamada semiótica tensiva, representada por Claude Zilberberg (L. Ruiz, 2008) y Jacques Fontanille (Contreras, 2012), el cuerpo se constituye desde su presencia en un campo referencial de proyección. A partir de las teorías de Merleau-Ponty, Fontanille hace patente con el concepto de *Mi-carne*, la presencia de un cuerpo que interactúa con el mundo, para la aglomeración de una “memoria figurativa que conserva las huellas, de las interacciones sensoriales que ha mantenido con otros cuerpos” (Contreras, 2012: 24). Este ungüento se compone de cualquier hecho observable o perceptible en el vivir del ser humano en la Tierra, untado sobre una piel que conserva el genoma de la parcela subjetiva de su *ego*: el en-mí que purga de afección la carne. Se trata este de un cuerpo semiótico, por su exposición con la realidad. Un cuerpo individual que está sometido a la influencia de la memoria colectiva, a la huella corporal culturalizada; por ser centro deíctico de la experiencia composicional de los significados que, a través del arte, adquiere.

6.2.2.4. La intersemiosis en el engranaje mítico-literario del texto coreográfico

La visión del cuerpo del bailarín como elemento semiótico de relevancia, no es una invención propia, como se ha reseñado anteriormente. Los parámetros que determinan su apariencia como *signo*, al referir su movimiento significados, puede que no estén determinados de forma específica, estandarizada y consolidada, pero sí se encuentran paralelismos y analogías en los enfoques. Pérez (2009) anota al cuerpo como signo de un lenguaje, el del movimiento coreográfico, y entiende “el gesto como símbolo, que posee figura y significado” (p: 54).

El estudio de los elementos constitutivos de la pieza danzada, desde su narrativa, toma una estructura formal, en cuanto al hecho de que lo primero perceptible para los receptores de la “comunicación artística” son las figuras creadas por los cuerpos, la disposición escénica que los intérpretes ejecutan, así como la atmósfera musical que convierte lo visual en auditivo. Si el foco está en la representación estructural de sus elementos o componentes coreográficos, la propia elección metodológica transmuta las interpretaciones posibles. El proceso de análisis interpretativo no deja de ser una elección subjetiva de quien opera en la oposición ajena al creador e intérpretes del ballet. Interpretación porque de la percepción de los signos o códigos del movimiento escénico,

se escoge una visión totalizadora del eje narrativo, pero fragmentaria de los otros mundos posibles debido a la posible ambigüedad de su lenguaje. La indeterminada correspondencia entre la relación signifiicante y significado emerge incluso en los estudios sobre los sentidos textuales de un producto generado en una lengua natural (Albaladejo, 1981). Es también esta una variable a considerar en las interpretaciones estructurales y de sentido posibles.

Uno de los recursos para transformar este aparente “oscurantismo” semasiológico en una abstracción concreta para el discernimiento analítico, es conectar la información escénica observable con el referente narrativo, así como fragmentar las secciones corporales, patrones del movimiento corporal dependientes de la coreografía. O determinar los contextos de aplicación artística de cada ballet, por los posibles subtextos presentes en el mensaje o intención comunicativa.

En esta recurrencia hacia el *texto*, en la investigación, de gran gramaje mítico en equilibrio equivalente a un componente significativo literario, y dentro de una perspectiva semiótica, es natural conducir el discurso hacia la *intersemiosis* para incidir en la transposición entre signos: literarios y coreográficos.

Aun utilizando el arte de la coreografía un texto preexistente, de procedencia heterogénea, el creador no se limita a lo que textualmente se vehicula con el objeto de su estética, porque tampoco son cerradas las interpretaciones que el receptor tiene de esa obra. “Ahí reside el milagro y el desafío de la creación coreográfica: tirar de los hilos desde lo invisible, dar cuerpo a lo que no existe” (Louppe, 2011: 223). A pesar de que, en la no existencia, se abogue por la transposición de códigos en una metodología dual, al incorporar los procedimientos de las distintas semióticas que intervienen. Si se parte de un análisis dramático del *texto coreográfico* desde una metodología semiótica, la *traducción intersemiótica* es parte del modo de articular el tejido artístico utilizado en las operaciones de la creación. La danza toma recursos de otras artes, agudizados estos cuando se resitúa la mirada hacia una percepción narrativa del *contar* coreográfico, sobre todo, cuando en el aparejo compositivo de su dramaturgia, se parte de una información, de una temática, de un contenido o de un narrar que ha sido utilizado previamente, por su aura mítico-ritual.

Los recursos del cine son las fuentes documentales más prolíficas en estudios de este tipo, pues su mecanismo se hace más evidente, aun a expensas de las

transformaciones sistemáticas. La *traducción* entre sistemas semióticos (Zavala, 2009) es un recurso de la intertextualidad –por cuya amplitud se le reserva su propio subcapítulo– a partir de la cual se vierten dimensiones entre *textos*. Rastier (2011) la define como un arte “en el sentido de una práctica reflexiva; por lo tanto, no puede verse reducida a una enumeración de condiciones que la convertirían en una simple técnica” (Rastier, 2011: 15). A partir del carácter mutable de la sustancia de la expresión y tomando la herramienta discursiva, un mismo contenido podrá constituirse desde cualquier lenguaje, sin modificar ni forma ni sustancia –tomando la terminología semiótica de Hjelmslev–. Aunque, la posibilidad de reconducir la imagen de una obra previa se aprovecha para reconsiderar la obra en sí, en su integridad.

Los antecedentes de este modelo intersemiótico proceden de Roman Jakobson, a partir del artículo *On linguistic aspects of translation* (1959), en el que se trata la traducción desde tres ópticas (Santaemilia, 2010): la *intralingüística*, la *interlingüística* y la *intersemiótica*. Esta última es la que demarca cualquier transmutación entre sistemas de signos, la que se utiliza en la comparación analógica entre tejidos textuales que parten del lenguaje verbal, la literatura, y del lenguaje corporal del *mover* escénico, la danza. Zavala (2009) además de a Jakobson, recurre a Peter Torop, de la Escuela de Tartú, resaltando el formalismo textual, y a Louis Hjelmslev, sobre cualquier plano de la significación. En el artículo *Choreography as a translation process* recogido en el volumen de Jess McCormack (2018) se muestra la relevancia de este tipo de metodología para la revisión de este fenómeno intersemiótico en el ámbito coreográfico. Su trabajo se centra en la *textualidad* del teatro físico como detonante de la ruptura de fronteras en la producción coreográfica, más allá de la tradicional narración literaria. Saber que, al margen de la disciplina semiótica, los artistas (McCormack, 2018) definen su proceso creativo, en los términos de “traducción” como la transmisión de ideas o emociones hacia el lenguaje corporal. Ya Paul Valéry (Matamoro, 1995) dedicó una analogía llamativa entre el traductor, en su sentido tradicional –sin teorías semióticas entre medias– y el bailarín. Su identificación responde a un cuestionamiento de las formas del ballet clásico como las de un cuerpo sometido, cuya libertad está limitada por los grilletes de la técnica. “[El traductor] Puede bailar tanto como el poeta originario. El detalle son las cadenas. Su habilidad consiste en que no hagan ruido y permitan oír la música de fondo” (Matamoro, 1995: 111). El significante de una lengua se sustituye por el de otra, del mismo modo que cuando interfieren códigos diferentes. El resultado deriva desde esta perspectiva teórica,

en un producto totalmente distinto, porque los espacios en los que cada una se origina no pueden coincidir, en tanto que su patrón se adapta a otras reglas. La conceptualización del bailarín como traductor, es recuperada por Sally Gardner (2014: 234), también como centinela emisor del *texto coreográfico*, pero en este caso, sustituyendo este, por el de “transmisor” –*transmitter*–.

Se encuentra también el registro de quien alude a la canalización corporal de las emociones, como un proceso de traducción recurrente en la teorización de la danza. John Martin así lo registra en Wigman (2002): “vista la intensidad de su pasión, los estados que traduce no son de ningún modo estáticos o distantes, sino vibrantes, vitales, excitantes” (p: 11). O en otros artistas, citados en McCormack (2018) como Pina Bausch, Jasmin Vardimon o Rosie Kay. El coreógrafo debe escarbar en el cuerpo que se le presenta –el de sus bailarines– para extraer de su propia corporeidad aquello que tiene cabida en su obra, se trata de descubrir un movimiento en el bailarín, que no estando en él puede surgir. La danza contemporánea permite que se pueda obtener danza “desde lo inexistente” (Louppe, 2011: 224), porque “el bailarín no carece de recursos: dispone de un legado de saberes y procesos considerable y formidablemente eficaz” (Louppe, 2011: 224).

El procedimiento “intersemiótico” como perspectiva de comprensión metodológica, ha sido utilizado también desde el ámbito musical, como método interdisciplinar por el que analizar los cruces de ambos lenguajes. Los conceptos que permiten comprender ambas, han sido descritos por Lawrence Kramer (2002) con su ensayo *Música y poesía: Introducción* (García M, 2015), en el que distingue la dimensión connotativa y la dimensión combinatoria, como parámetros asimétricos a través de los que estandarizar los paralelismos entre ambas. Aquello que está oculto en una, se hace patente en la otra, según esta propuesta analítica. La aparente debilidad de las investigaciones de este tipo, sustentadas a través de supuestos cotejados por la observación y el estudio de la propia evolución artística, social y cultural de la disciplina en sí, toma fuerza al hacerse interdisciplinar. La globalidad cultural de sus manifestaciones permite describir las certezas mermadas por el escepticismo. Tampoco dejar que lo desfavorable juzgue la manera de leer, de mirar, de pensar, de danzar; pues esta repetición constante de un discurso pesimista nada vital, parece integrarse en cualquier parcela académica que hace viajar a los conceptos entre disciplinas, como los

Conceptos viajeros en las humanidades de Mieke Bal (2002). Por ello, más que rendirse ante la dificultad, mejor aprovechar esa falta de identificación para generar otras miradas. “Es precisamente por la complejidad de la traducción intersemiótica y la variedad de códigos y lenguajes empleados que no es simple construir e identificar un análisis metodológico utilizable en cualquier estudio de la transposición” (Favaro, 2017: 285). Esta transposición implica un cambio de lugar, otro espacio u otra voz para auto-expresarse. En tanto intertextualidad, la traducción intersemiótica que surge entre la literatura y la danza se ajusta más a la *transducción* de Ludomír Dolezel, donde la explicitud transformadora emerge a partir de los *sentidos* de los *textos*. En Martínez de Antón (2016) la transducción aparece en la crítica literaria para determinar las relaciones intertextuales o intersemióticas entre un texto literario y otro objeto estético. De la misma manera, Bobes (2006: 37) en la aproximación perceptiva tanto del director –o coreógrafo en este caso– como de los receptores potenciales, la transducción es la manera de hacer de la *lectura* sujeta a la comunicación entre los *tejidos* del arte, tras la representación escénica de la obra en cuestión, el camino por el que percibir, interpretar y reflexionar.

Dicho esto, la *transducción* como reflejo de la traducción intersemiótica, faculta el estudio de las significaciones cuando se quiere traspasar la frontera de la obra motivo de estudio, hacia el tejido intertextual que la circunda. Si en este esquema, es un *tejido intertextual* mítico lo que se ofrece tras el *texto coreográfico*, entonces la prevalencia de cualquier mecanismo semiótico se ve beneficiada por el concepto semiológico presente en los *sentidos* del mito según Roland Barthes (1999: 111), estructurado este en significante, significado y signo. De las cuestiones que surgen para la comprensión de lo mítico, inscrito en objetos estético-artísticos, que no utilizan el lenguaje verbal, como ocurre con la danza, se retratará con mayor extensión y profundidad en los epígrafes centrales que componen el último bloque de la investigación. Por tanto, esperar a facultar este procedimiento de forma explícita en el análisis manifiesto de Medea desde las versiones de Graham y Preljocaj, para tener una muestra más plausible de lo que la transducción como intersemiosis significa.

6.2.3. *La intertextualidad: herramienta de interferencia entre el contar mítico y la danza*

El espacio intersticial ocupado por las interferencias generadas entre los mecanismos textuales en los que se quiebra la categoría de texto y se potencian las equivalencias mutuas, se recoge en el término de *intertextual*. Los enlaces vinculantes entre los textos son fruto de un dispositivo referencial, que supone para Villalobos (2003: 138) un “regressus ad infinitum” por la apariencia cíclica de sus semánticas resonantes.

La polifonía significativa del término “intertextualidad” ha provisto a la investigación una diversidad de sentidos según su aplicación terminológica y su vinculación, según Montes y Rebollo (2006: 157) a la teoría marxista de Kristeva o de Bajtín y a la formalista de Genette o de Segre. “En palabras de Heinrich F. Plett, *intertextualidad* es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera algo diferente” (Alves, 2013: 61). En esta heterogeneidad de posturas Plett (1991: 3) distingue a aquellos que directamente reniegan de una política metodológica *intertextual* –*anti-intertextualists*–, y dentro de los que sí abogan por lo *intertextual* los divide en un movimiento progresista y otro tradicional. Los primeros también denominados posestructuralistas o deconstruccionistas aspiran a derrocar la ortodoxia clásica académica, con una tendencia ideológica abierta a otras posturas y a la aplicación de saberes procedentes de otras disciplinas como son la semiótica y la filosofía.

Bajtín, quien había dudado de que el yo pudiera cifrarse en una unidad estable, incide en que el texto no existe al margen de la realidad social e histórica, y lo define como “cruce de superficies textuales”, un diálogo entre la escritura del autor, del destinatario y del contexto cultural, mosaico de citas donde todo culmina en absorción y transformación de otros textos (Montes y Rebollo, 2006: 163).

Las obras no son elementos aislados de contexto. Existe una red *intertextual* disponible que interfiere tanto entre productos culturales, como en otros aspectos psicosociales que aparecen en las parcelas del sujeto, no tanto de la obra en sí. La influencia como filiación era ya un factor de transformación recurrente en el ámbito cultural, aunque los estudios no trataran los fenómenos de una manera sincrónica. Helena Beristain en *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad* (1996), recurre al concepto de “alusión” como estrategia figurada en el ámbito retórico, previo este al concepto de influencia, *dialogía* y, en consecuencia, *intertextualidad*. Su tesis parte de potenciar la acción caprichosa de aquello que se dice sin nombrarse, por su estructura laberíntica, pero también por incidir en los puntos de unión que emergen en su referencialidad

correlacionada. Beristáin (2006) reconoce este fenómeno en Bajtín, de forma implícita, dentro de lo literario, por su sustrato artístico, o en Pérez Firmat, en la compatibilidad entre el paratexto y el exotexto. Su habitar es implícito en el código literario. La equivalencia semántica entre intertextualidad y alusión es parte de la tesis de su ensayo, ejerciendo miradas múltiples sobre el mundo que está al alcance del individuo.

Donde tales estructuras se ubican, se expande una burbuja que es un pozo de significados y sentidos provenientes de otros mundos, es decir, de otros textos, de otros géneros orales o escritos que vienen a invadir, a trasladarse, a entretorse, a enriquecer la urdimbre discursiva, y que pueden aportar nuevos universos, promesas y misterios, aunque no todo lector será capaz de desentrañarlos (Beristáin, 2006: 62).

Claudio Guillén (1985) atiende a la complejidad de la red de influjos en el aparejo de la creación literaria. En su caso, haciendo de la influencia una conexión ambigua, individualizada, de raíces no arraigadas por no cuantificar de alguna forma el alcance de lo ocurrido entre textos. Alves (2013) menciona el artículo *A estratégia da forma* de Laurent Jenny publicado en el 1976 en la revista *Poétique*, en un número especial dedicado a la intertextualidad, en el que se presenta el entresijo textual como una “crítica de las fuentes” (p: 63). La cercanía de la intertextualidad a la génesis literaria (Reis, 1985) ha estado presente sin aparentes restricciones de ningún tipo, en el frenesí que puede resultar la experiencia creativa del artista.

Pero la noción de *intertexto* –descrito etimológicamente como un texto entre otros textos cuyos componentes están delimitados por los propios aspectos que lo restringen (Plett, 1991)– ha permitido la focalización en un *texto* cuya proyección no se restringe a sí mismo, si no que puede conectar autores, épocas, temas o estados del mundo que le rodea, desplazando su centro a un eje que se multiplica. Roland Barthes (2006: 158) alude a los “semiogramas” de los objetos pictóricos de André Masson para puntualizar el desplazamiento entre *textos*: al igual que se expresan los trazos caligráficos en su deslizarse por la superficie, o como los movimientos del cuerpo danzante, son el vuelo que late en un espacio rítmico. Esta presencia constante de un comunicar no siempre evidenciado, por no ser reconocidas las fuentes o las influencias –con las problemáticas que este término podría ocasionar en este contexto–. Supone la obligatoriedad de un intertexto en todos aquellos objetos estéticos que presentan la obra desde un comunicar

discursivo en su semántica. En Plett (1991: 17) se recoge en la sentencia aforística de Charles Grivel: “Il n’est de texte que d’intertexte”, la evidencia de que cualquier *texto* parece adscribirse a un universo previo, ya existente o por configurar, como una enciclopedia que se reescribe persistente.

El riesgo del intertexto frente al texto, en su particular “divagar” en las regiones artística, es para Plett (1991: 6) la disipación de sus caracteres diferenciadores en el ejercicio intertextual: “It lose its identity and desintegrates into numerous text particles which only bear an extrinsic reference” (Plett, 1991: 6). Este carácter disoluto lo convierte en una entidad resbaladiza, difícil de categorizar, cuya apariencia puede ser intermitente y de subrepticia creación.

Juana Marinkovich (1999) localiza el análisis intertextual alrededor de una teoría discursiva, en la que la categoría de discurso parece sustituir a la de texto. La persistencia de este elemento conceptual en el entramado categórico que confluye en este tipo de interacción podría asimilarse como influencia, pero presenta una recurrencia explícita al texto fuente. El molde de los enfoques disponibles en términos de intertextualidad, aun presentándose en un contexto similar y complementario, dependen de la apropiación personal de cada teórico. En Cidália Alves (2013: 72) se cita un cuerpo extenso de trabajos que tratan esta cuestión: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria* (1989) de Luis A. Acosta Gómez, *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura* (1993) editado por Alcira Arancibia, “*Ulysses*” como paradigma de intertextualidad (1991) de José A. Álvarez Amorós, *Intertextuality/ intertextualidad* (1997) editado por Mercedes Bengoechea y Ricardo J. Sola, *Lector in fábula* (1981) de Umberto Eco o *Literatura comparada e intertextualidad* (1994) de Antonio Mendoza.

Al que habría que añadir, entre otros referenciados también en el cuerpo del presente epígrafe: *Intertextualité: treinta años después* (1997) de Desiderio Navarro, publicado en la Revista Criterios, tras un volumen del mismo autor en el que se recopilaba la evolución del concepto titulado a partir de una multiplicidad de voces. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* da título a esta compilación, entre la que se encuentra (Álamo, 1998): Hans-George Ruprecht con *Intertextualidad*, Marc Angenot con *La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nacional*, Gérard Genette con *La literatura a la segunda potencia*,

Michel Arrivé con *Para una teoría de los textos poliisotópicos*, Lucien Dällenbach con *Intertexto y autotexto* o Michael Riffaterre con *Semiótica intertextual: el interpretante y La silepsis intertextual*. La cantidad de referencias supera lo abarcable (Plett, 1991), por diversificarse los estudios en diferentes contextos de creciente surgimiento. No siempre son equivalentes los marcos de actuación de cada teórico, así como según Narvarro (2006: 19) por la interacción que en los últimos años tiene con tendencias postestructuralistas, deconstruccionistas o interculturales el concepto en sí. A los antes citados, añadir: *La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos* (1993) de Ryszard Nycz, *Intertextualidad y intratextualidad* (1996) de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *¿Semiótica narrada o jeroglífico intertextual?* (1985) de Ursula Schick, *Entrar en la textualidad ecos del extraterrestre* (1985) de Thomas Sebeok, *La intertextualidad literaria* (2001) de José E. Martínez Fernández o *Intertextualidad y literatura* (1986) Alberto Álvarez Sanagustín.

El concepto en sí permite una apreciación cronológica de los esquemas estéticos, historicista, en el sentido de abordar las obras desde tiempos que suelen proceder de épocas distantes. Marinkovich (1999: 734) cita a Per Linell para entender esta reelaboración de un cuerpo de textos que tienen consonancia entre sí derivados de una “recontextualización” que participa de una determinada situación social, política o histórica sobre la que se adapta la mirada. Dice Heinrich Plett: “Originally conceived and used by a critical avantgarde as a form of protest against established cultural and social values, it today serves even conservative literary scholars to exhibit their alleged modernity” (Plett, 1991: 4).

“La intertextualidad se convierte en una nueva forma de construir el sentido desde la percepción hermenéutica” (Restom, 2003: 36). El *tejido textual* se presenta desde un lugar dialógico que hace de este engranaje de influencias un intercambio, entre una intermitencia de escrituras que procede de distintos puertos. Tomando la conceptualización de Guillén (1985: 311) sobre las fuentes que componen este intercambio, en el caso de la danza se parte: (1) del coreógrafo, creador del objeto estético, aquel que idea la obra, el cual no tiene por qué coincidir con el que la ejecuta o los que la interpretan, pero cuya actuación no puede eliminarse de la ecuación; (2) el espectador y (3) el contexto artístico. Además de ser este tejido una estructura compleja de semióticas procedentes de las distintas referencias artísticas integradas en el lenguaje de la danza, a

menudo difuminadas en la estructura composicional del *texto coreográfico*. Umberto Eco (1993: 38) recuerda que, en el proceso de percepción o recepción, la estructura semiótica intertextual depende también del conocimiento “enciclopédico” que la sociedad porta. El manejo de este tejido, predeterminado por el artista o construido en cábalas por el espectador exige, para su apreciación, lo que Eco (1993: 116) denomina como “competencia intertextual”.

El concepto de *intertextualidad* es utilizado en sus inicios por Julia Kristeva como instrumento teórico-crítico en una aproximación a la obra de Mijaíl Bajtín, en concreto: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La obra de François Rabelais* (1965). Ya se mencionó la incidencia del trabajo dialógico de Bajtín en la obra de esta autora, al respecto de la conceptualización del libreto en la primera parte de la investigación, haciendo una pequeña referencia a este proceder. Es en el texto de Kristeva: *Bajtín: La palabra, el diálogo y la novela*, sobre el que se empiezan a erigir interpretaciones con un enfoque poliédrico en el ámbito textual, en sustitución del fundamento de la intersubjetividad y como equivalente a una apariencia dual, híbrida o doble de los *textos*. Es esta una postura estructuralista y formalista, por potenciar los caracteres internos que constituyen la institución cimentada del *texto*, dice Kristeva (1981): “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p: 190). Jonathan Culler (Pfister, 1994) presenta este concepto incidiendo en la falta de autonomía de los productos textuales, no en tanto red de influencias, sino como un acoplamiento no reconocido intercultural de los discursos presentes: “la relación entre un texto y los diversos lenguajes o prácticas significantes de una cultura y su relación con aquellos textos que articulan para él las posibilidades de una cultura” (Culler en Pfister, 1994: 91).

El *intertexto* se separa de las riendas que lo sujetan al *texto* para someterse a un espacio vacío, atemporal, accesible a quien lo quiera asir para su transformación. De cuyas subjetividades, emparentadas con las correspondientes identidades artísticas, se alimenta, pero al mismo tiempo pervive en su núcleo la manifestación efímera de su particular estructura. Cuando su actividad intertextual es recurrente, aquello que lo delimita parece localizarse en un espacio intangible, de límites insospechados, determinables en la mirada del artista como primer intérprete de su significar. Roland Barthes (1993: 59) en el *Placer del texto* extiende la incidencia de esta entidad, el

intertexto, cual mandala, hacia una infinitud externa al texto en sí. La simetría de su cíclica existencia no es posible quebrar, ni con la turbación de sus *sentidos*. Los significados que cada creador revela del uso de esta entidad completan la geometría meditativa del “anillo mágico”.

En este bucle de eterno retorno, el intertexto es el puente por el que la tipología paradigmática compone según Medina (2017: 197), amparándose en Heinrich Plett y en Pavao Pavlicic, el cauce que canaliza la variabilidad generativa del cambio y que afina las conexiones más allá de lo lingüístico, de carácter interartístico o interdisciplinar. Su entidad parece no poder definirse en esta perspectiva, en un objeto sobre el que se pueda “hacer cuerpo” de sí. Esta fisicidad, compone el cuerpo textual de la danza, aunque sus disposiciones proceden de lo supuesto desde categorías imaginativas pertenecientes al ámbito ficcional. Además, se desplaza su aparición hacia instancias previas a la reformulación de sus constituyentes, para hacerse otra obra, pero siempre desde “el pensar mismo, cuando van estableciéndose los primeros atisbos de su presencia, en lo interno de la *psique* del creador, crítico o historiador” (Medina, 2017: 198). Aunque el cuerpo coreográfico manifieste en el vehicular de la danza los significados de ese intertexto hecho *texto coreográfico*, la materialidad trasciende lo físico para, en la exégesis espectacular, conquistar la *psique* de los espectadores: “es solo en la movilidad personal de las asociaciones mentales donde el intertexto nace, vive y muta” (Medina, 2017: 200).

El intertexto es un lugar de encuentro para el reconocimiento de los elementos que compondrán el desarrollo artístico de las intenciones particulares del autor. Un espacio correlativo que puede emerger hacia direcciones no siempre compatibles, pero que permite enlazar *tejidos textuales* de diferente naturaleza.

Los significados presentes en el *intertexto*, como nexos que agrupa los vínculos o concordancias entre el *tejido artístico*, son los que propician una estética comparatista, por la que dar un fruto antes mermado por no llegar a delimitar este espacio denotado por la obra. En la danza la apreciación textual subyace entre esa entidad que se ha tejido como texto coreográfico, en donde se integran las distintas partituras de *sentido*. El comparatismo se presenta como un camino por el que resaltar aquel flujo dinámico que el cuerpo porta, que en gran parte procede de la placa literaria sobre la que se ha erigido el argumento. Lo literario y lo danzado se entrecruzan, para componer un relato que se alimenta del *intertexto* de Medea. Es su camino el que orienta la lectura, más que alusión,

encarnación viva de su arquetipo a través de las versiones coreográficas que se han compuesto.

Superando lo propiamente lingüístico, en una aproximación semiótica hacia el relato coreográfico de un mito como el de Medea, la transposición de códigos motiva una reflexión interdisciplinar en la que la intertextualidad toma partido por aceptar la “apropiación” artística entre los *textos*. Plett (1991: 20) presenta dentro de la transformación una infinidad de posibilidades sónicas, que participan de forma análoga a los *textos* entre sí, tras ese proceso de sustitución de códigos. En este caso, entre lo mítico-literario y lo danzado, una rama no al uso dentro de los referentes bibliográficos más reputados académicamente admite la intertextualidad una disposición de este tipo, a pesar de su peculiaridad y de la necesidad de adaptaciones metodológicas. De hecho, entre las significaciones que Plett (1991: 20) contempla dentro de lo que denomina como “intermedialidad”, el objeto del préstamo son cuestiones temáticas de estado atmosférico emocional o motivos arquetípicos.

Su categoría se define por la propia actividad transformadora del sistema, sobre la cual el devenir de imitación constituye todo cambio, con independencia de los registros anteriores de otra obra. El canal vinculante no implica pérdidas, sino que el procedimiento que conecta los *textos*, utilizando la terminología de Genette (1984: 14): el *hipotexto*, anterior, el texto fuente¹⁸⁹, con el *hipertexto*, aquel que surge fruto de una derivación, se produce a través de un mecanismo transposicional. En el que son posibles los cambios formales, de aspecto contextual o de interferencias narrativas. “Thus like a chameleon intertextuality constantly changes its aspect following the perspective chosen by the recipient” (Plett, 1991: 22). En la terminología de Pérez Firmat (Gutiérrez, 2006), sobre la que compone el paradigma textual como la confluencia del *intertexto* con el *exotexto*, se utiliza otra categorización: el hipotexto sería el *subtexto* y el hipertexto, el *exotexto*.

En cuanto a la conexión existente entre el término de “imitación” respecto al fenómeno intertextual, hay que recalcar que en el ámbito escénico en el que se trabaja,

¹⁸⁹ El concepto de la “fuente” es criticado por Weisstein (Alves, 2013) en cuanto a presentar en su estructura un reflejo del origen, pero no comprender el modelo previo, pero sí con aquello temático que se toma como referencia para la constitución de otra obra. A pesar de esta crítica, no se puede obviar de la investigación, el hecho de que Vida L. Midgelow (2007: 10) utilice en su monografía sobre el versionado de las obras de danza como reinterpretaciones, reelaboraciones o reescritura, el término de “texto fuente” para aludir al producto significativo que el artista toma como referencia.

entendiendo la escena coreográfica como un modelo en sí mismo representacional, este no es para Barthes (1986: 93) lo que “define” la “representación”. Aun siendo la verosimilitud de lo imaginado en la acción espectacular el camino que sigue la composición dramática, y la virtud creativa de hacer de los clásicos mitológicos el canon autoritario que “imitar” para hacer de su influencia una supuesta contribución reseñable al panorama artístico y cultural. Esta puesta en valor a las fuentes, sobre todo clásicas es mencionado por Cidália Alves (2013), recuperando una metáfora de Séneca –*Epístola 84*– en la que se sugiere la importancia de imitar la labor de las abejas en la recolección del jugo, para hacer del néctar la miel densa que les permite subsistir en los meses invernales:

También nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (pues se conservan mejor diferenciadas); luego, aplicando la atención y los recursos de nuestro ingenio, fundir en sabor único aquellos diversos jugos, de suerte que aun cuando se muestre el modelo del que ha sido tomado, no obstante aparezca distinto de la fuente de inspiración” (Séneca en Alves, 2013: 77-8).

En la representación imitada de lo real, los constituyentes que configuran el mundo que ha de impregnarse de una ficcionalidad aparente, proceden según Espezúa (2006: 72) de su signo necesario sobre el que se reclama una cierta semejanza. “En esta lógica, toda (re)presentación es un fantasma, un espectro, una sombra, un simulacro, un residuo, un espíritu de lo real muerto” (Espezúa, 2006: 72). La insinuación de espectros de otro tiempo, de otro lugar o de otra superficie dimensional, es parte natural del momento creativo que configura su materialidad. En la conformación de un tejido significativo narrativo, procedente de un núcleo intertextual fabulado en apariencia mítica, el reconocimiento de los mundos semánticos asociados a su estructura textual permite una identificación del fenómeno intertextual emergente desde esta “reproducción” de un modelo exterior. La emergencia de los *mundos posibles* como semánticas que interactúan en el campo del autor, del intérprete y del espectador en las distintas fases del hecho escénico, se acentúa con la consideración de Umberto Eco (Espezúa, 2006) en cuanto a no exteriorizarlos en apariencia descriptiva, sino por la presentación formal de su esqueleto. Siendo el cuerpo la entidad significativa de la danza, instrumento del *pathos* narrativo, el brote diacrónico de su representación se manifiesta en la transferencia

existente entre el contenido hipotextual mítico tomado como referente, o texto fuente, y la obra transducida a otro lenguaje, la estructura hipertextual.

Los reajustes que se generan desde la imitación representacional del engranaje textual utilizado para la composición las distintas parcelas del lenguaje. Los tópicos fabulados que se emplean a imagen y semejanza del hipotexto, son los que presentan los distintos mundos y submundos posibles, de los que Albaladejo (1998) da cuenta como coordinador representacional del propio sistema.

La organización semántica de los mundos del texto, que procede, [...] del ámbito referencial o semántico-extensional, en la cual tienen su origen las estructuras o sistemas de mundos, permite, una vez aplicada al ámbito contextual, semántico-intensional que tengamos una visión más compartimentada, y por ello también más próxima a la realidad del texto, de la fábula narrativa (Albaladejo, 1998: 59).

Esta presentación estructural de la organización narrativa de un *texto*, que es danza intertextualizada producto de la inferencia mitológica de un relatar arcaizado, pero no postergado en una omisión de su influjo artístico, conforma la semántica que confluirá en el hipertexto posterior.

Siendo este un fundamento por el que emerge el interés hacia la intertextualidad, no siempre en referencia a la recuperación de una obra previa como actualización o reinterpretación; y que encuentra equivalencias en su orientación heurística. La imitación heurística es el tercer tipo que categoriza Thomas Grenne (Alves, 2013), completada con la “imitación sacramental”, la “imitación ecléctica” y la “imitación dialéctica”. El aspecto heurístico permite integrar elementos de otra obra, pero ser consecuente con la creatividad del artista, “se trata, al final, de una reescritura del texto original” (Alves, 2013: 80). En la que los cambios, fruto de la adaptación, son la única forma operativa de hacer de lo imitado un aprovechamiento de los recursos disponibles para autodefinirse. En *Introducción a la literatura comparada* de Ulrich Weisstein se “define influencia como imitación inconsciente e imitación como influencia consciente” (Alves, 2013: 69)

¿Además de ser análoga a la *hipertextualidad* de Genette, este tipo de imitación no recuerda al mecanismo interpretativo al que se acoge el ballet como reescritura de su propio *texto*?

Las equivalencias entre imitación e intertextualidad son tratadas en “*Imitatio*” ou *intertextualité* de Francis Goyet; también de forma indirecta en *De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro* de Anne Cayuela, en donde se sustituye el concepto de intertextualidad por el de “reescritura”, pero cuyos procedimientos son equiparables a todo lo que engloba, como una tendencia que opera también en el trabajo de José María Micó. “La imitación es más un proceso de apropiación de la voz del otro y su adaptación a la voz del autor” (Alves, 2013: 105). ¿Es esta una operación transformadora de la red textual presente en los tejidos de influencias? El texto coreográfico, que hace de su dramaturgia el contar mítico de expresión moralizante ¿modifica el intertexto desde una influencia literaria que es transformada en cada expresión interpretativa de los textos entre sí?

Gerard Genette (1984), desde el estructuralismo, diversifica el concepto de intertextualidad en unidades menores sobre las que es posible caracterizar diferentes formas de hacer que el texto trascienda los requisitos relacionales, sustituyendo el término por el de *transtextualidad*. Son cinco las categorías que encuentra (Restom, 2003): la *intertextualidad*, en donde se preserva el “entre los” textos, la *paratextualidad*, que analiza los elementos accesorios que lo completan, sean títulos o ilustraciones, la *metatextualidad*, que presenta un fragmento procedente de otra fuente, sin cita ni alusión, la *architextualidad*, atiende a las características de clasificación en géneros o clases y la *hipertextualidad*, cuyas derivaciones textuales surgen a partir de algún tipo de transformación. Esta última, resulta el gran objetivo de Genette en *Palimpsestos*, de interés totalizador e integrador, pero cuya operatividad es cuestionada por Quintana (1990) por difuminar las fronteras entre “hiper-” e “inter-” textualidad.

La subcategoría de la hipertextualidad hace emerger relaciones genealógicas, en criterio de Jean-Marie Schaffer (Pego, 2003). Sobre estas, se contemplan derivaciones de un marco imitativo que pierde la cuestión inclusiva, según Armando Pego (2003: 12) por la recurrencia dialéctica que está implícita en toda transformación textual. Lo analógico conquista el terreno sugestivo por el que se moldean las obras objeto de metamorfosis.

Los estudios hipertextuales, han derivado hacia una consideración medial tecnológica de los textos digitales compuestos por una multitud infinita de conexiones, enmarcados en el ámbito de la cibercultura. “Landow define el hipertexto como un tipo de texto electrónico no secuencial, constituido por una serie de bloques conectados entre

sí por nexos que pueden conectar no sólo bloques internos, sino textos externos” (Rodríguez, 2013: 63).

El hipertexto de Genette (Macarena, 2001) se obtiene de un proceso imitativo, obtenido “por transformación simple o directa o por imitación o transformación indirecta” (Maracara, 2001: 199). No se pretende agotar el concepto, tan presente desde la Antigüedad Clásica, pero lo imitativo se ha sustentado en la teorización académica en cualquier forma de arte, e incluso con un término no constante que Montes y Rebollo (2006: 157) nombran como: *imitatio*, *contaminatio*, influencia, recepción, huella, injerto, inspiración o interferencia; según el rasgo sobre el que se ha fijado la mirada, su grado de implicación con la realidad sensible o su relación con lo artístico. La concepción clásica o tradicional, en cuya calificación también se asocia lo mitológico, ha sido un referente irremplazable para la creación cultural, la producción de conocimiento o la innovación artística, desde la negación o la aseveración de su propia vigencia. “La consideración renacentista de los clásicos como modelos insuperables arrastra el importante principio de la *imitatio* en el sentido de imitación del *classicus scriptor* (escritor representativo de la perfección lingüística)” (Montes y Rebollo, 2016: 160). Quizás por la exigencia o la necesidad de proteger “lo anterior”, este tipo de relatos o de enfoque ideológico, reaparecen constantes en la potencia creativa del artista. No ya por la excelencia asertiva de quien domina el lenguaje, sino por la presunta perennidad de los grandes arquetipos universales que los textos o el arte transmiten. De ahí que, en el análisis, estudio o interpretación de la transferencia de lo mítico, resulten estas derivas narrativas, que en su disparidad permanecen conectadas en todo momento, como la red intertextual, con la invisibilidad de quien no permite hacerlas florecer.

Es requisito del análisis conceptualizar ciertas categorías asociadas a la naturaleza analítica textual, sobre la que se acoge la intertextualidad en la estandarización de las experiencias artísticas vinculantes entre los textos. Dentro de un análisis literario de perspectiva crítica (Reis, 1985), el texto, como entidad completa, se diversifica en una instancia jerárquica dispuesta: en un nivel pre-textual, al que se asocia las intenciones fabuladas de un artista, y en un nivel subtextual, en convivencia latente con el texto en sí. Esta última entidad, se relaciona directamente con un concepto intertextual de Kristeva (Reis, 1985) en el que la polifonía relacional que está en proceso correlaciona el *genotexto* con el *fenotexto*. El *genotexto* ya se ha aludido en el epígrafe “La palabra nutrida de un

mover coreográfico”, definido como el “proceso subyacente de gestación textual” (Reis, 1985: 107). Mientras que, el *fenotexto*, se presenta como apariencia fenoménica de los códigos que componen la apariencia externa del *texto*. Es a través de este, que es posible transferirse como unidad semántica de significados en el proceso perceptivo.

El genotexto es un campo semiótico que parece totalmente neutro pero, al mismo tiempo, está cruzado por *contradicciones ideológicas*. Está constituido por un sistema combinatorio de elementos genéticos, responsables de la producción global de sentido y portadores del conflicto (Cros, 2017: 32).

La “genética”, que comparte raíz con el término anterior, la cual es parte de la identidad biológica en la gestación de los seres vivos, se presenta en la creación artística, con un exponencial dinámico referencial. El acicate que impulsa al artista a la composición, a crear, implica cierto crédito subjetivo dependiente de la personal individualidad del sujeto, incluso subconsciente que según Reis (1985) está cubierto con un sistema psicoanalítico. En este sentido, las interferencias intertextuales posibles entre lo literario y lo danzado, no presentan en un primer término, la disyuntiva neurótica del subconsciente del creador. Una categoría de gestación tal, que hace a Jean Bellemin-Noël (Reis, 1985) teorizarlo con otro concepto, el de “ante-texto” (p: 105), en cuanto a los *sentidos* emergentes en la “antecedencia del texto” (Reis, 1985: 106). Aunque este haya sido (Greimas, 1985) el denominador de los productos textuales que preceden, como borrador, al texto final, o aquellos otros intangibles que surgen en la red neuronal del artista en la gestación de su obra.

La emergencia de los significados que perviven en capas más hondas del tejido textual, son parte de la acción semántica oculta en el cuerpo saliente de la resonancia del lenguaje artístico. La inherencia significativa presente en la parcela “geno-textual”, almacena contenido semántico, según Kristeva (Schizzano, 1985), desde la inconsciencia que la operación creativa convoca. “Este, el *genotexto*, es la operación con y desde la cual, como competencia narrativa, se genera el fenotexto, pero es también el lugar sobredeterminado del inconsciente, el espacio en el cual puede sorprenderse la significación como práctica” (Valles, 2008: 82). Las categorías que componen el lenguaje narrativo de la danza, “dialogan” con la entidad genotextual que se inserta en las profundidades latentes del contenido semántico, injerto a través de una incorporación intertextual al *texto coreográfico*.

En *Intertextualidad y literatura* (1986) Alberto Álvarez (Alves, 2013) cerca más las distinciones entre las formas de diversificar el concepto según su rango de intervención o canalización de los textos, la competencia requerida al exégeta para valorar el fenómeno o el carácter explícito de las relaciones presentes: “intertextualidad genérica”, “intertextualidad específica” e “intertextualidad pragmática”. También en *Fundamentos y técnicas del análisis literario* (1985) de Carlos Reis, se categorizan tres grados de correspondencia o referencia intertextual: mínimo, medio y máximo, en aumento progresivo según la profundidad requerida.

La cristalización intertextual es a menudo una experiencia subjetiva, fruto de conexiones posteriores a la gestación de la obra y que proceden de una exégesis abstracta propia de la lectura que ejerce el sujeto receptor: “un *yo disuelto* en una pluralidad infinita de referencias intertextuales” (Villalobos, 2003: 140). Esta activación del fenómeno hipertextual es labor del lector, espectador, crítico o hermeneuta (Riffaterre, 1994) en un hacer que potencia las conexiones interdisciplinarias (Zavala, 2013) por ser *texto* todo objeto estético tejido con contenido significativo. La intertextualidad es “el resultado de la mirada que la construye” (Zavala, 2013: 27). Hacer de la mirada el rasero por el que medir la naturaleza intertextual del análisis, no hace más que multiplicar la excelsa facultad de permitir que cada lente dibuje su propia imagen traslúcida. Los significados se reproducen siguiendo lo que Riffaterre (Guillén, 1985) identifica como la ley del discurso literario, la cual se diversifica en tres estadios de interpretación hermenéutica, proceso denominado “indirección semántica” (p: 315): la lectura mimética, la semiótica y la intertextual. En los tres casos se necesita una figura externa a los intérpretes que ejecutan la obra, para hacer del análisis una activación significativa que permita teorizar sobre el arte.

Kaisa García (2019) aísla la significancia intertextual en *Carmen* de Alberto Alonso, fragmentando las acciones dramáticas presentes en el argumento y recogiendo la entidad secuencial que genera giros narrativos a partir de una disección situacional como *intertextos*. Aunque la parcialidad y la omisión hacen fragmentario su discurso. Se considera a la “cita” dentro de lo danzado, como la reproducción de una dramaturgia que procede de un texto anterior, siendo en lingüística un procedimiento que copia de forma literal. La traducción intersemiótica de un texto literario a otra categoría artística, ¿es realmente una cita cuando no se preserva el vocabulario de origen, ni la voz ni la

elocuencia lingüística de su lectura? ¿No es esta la transducción de un texto, cuya recuperación intertextual está involucrando una urdimbre poética más profunda que la mera citación? La falta de organicidad por la esencia fragmentaria de toda cita, pedazo de la voz de otro autor, desprovisto del contexto generador a riesgo de ser manipulados los sentidos que evoca, convierten esta posibilidad para Plett (1991) en un “extraterrestre”: “an *improprie*-segment replacing a hypothetical *proprie*-segment” (p: 9).

Por el contrario, García (2019) hace de un estilo o disciplina como es la danza española, la sustancia textual que constituiría como pre-texto o subtexto integrador de la obra que, en el proceso se convirtió en el ballet, parte del repertorio en el Ballet Nacional de Cuba. “Se convierte en un intertexto que remite al estilo español gracias a la propia interpretación y la cadencia del movimiento de la artista y sin citar coreográficamente pasos específicos de tal estilo” (García, 2019: s.p.).

¿Dónde quedan los resquicios operísticos y literarios previos, incluso la versión de Roland Petit en la apreciación del ballet desde la intertextualidad? ¿No sería el relato de Prosper Mérimée datado en el 1847 el principal referente al que aferrarse? ¿El sentir español no es una cuestión de estilo más que un *texto* anterior? ¿Ha muerto la danza española, como para no entender sus formas como una influencia estética, más que una transferencia revitalizante y transformadora de sus principios canónicos? Ocurre una simbiosis, como así la califica García (2019) entre lo español, procedente del arquetipo de Carmen, lo cubano, producto de la idiosincrasia de un pueblo y la danza académica que representa el ballet clásico como técnica. En cambio, no es desajustada su percepción de la danza como *texto* que se expresa mediante otro procesamiento de los sentidos, así como tampoco, el embarcarse en el enfoque intertextual.

Por otro lado, Ernesto Ortiz (2017) aplica la misma herramienta metodológica para componer el tejido discursivo existente entre el ballet *La señorita Wang soy yo* (2014) –de su propia creación– respecto al texto cinematográfico *2046* (2004) de Wong Kar Wai. Parte de un paisaje equiparable a la presentación de la obra de danza como *texto coreográfico* en el que se entrecruzan los *textos*. La problemática, en este caso, está en una confusión terminológica que presenta erróneamente el *hipertexto* como la estructura de la que deriva un texto posterior. La enunciación de estos términos procede de Gérard Genette (1984), presentados de forma bastante esquemática en *Palimpsestos*. No se coarta la posibilidad de acceder al *hipotexto* desde un *hipertexto* que se presenta a posteriori,

pues los encuentros hacia el conocimiento de una obra mítica clásica a partir de una adaptación, versión o reescritura constituida desde otro género, como la ópera, la danza o la pintura, son también un camino de conocimiento factible, no cuestionable e iluminador. La cronología es quien determina a qué categoría conceptual pertenece cada *texto*, si el ballet se estrena en el 2014, es un hipertexto no un hipotexto: “A partir de la lectura y la asunción de las múltiples imágenes, atmósferas, textos y cualidades estéticas, las referencias que se hicieron al hipertexto (2046) se revelaron en la construcción final de cada partitura corporal, espacio coreográfico o escena” (Ortiz, 2017: s.p.).

El discurso de Ortiz (2017) en su artículo, es interesante por el hecho de categorizar la interacción desde la perspectiva de la intertextualidad, así como por abarcar el fenómeno como una herramienta utilitaria para la creación coreográfica –“el verbo de la creación” (Ortiz, 2017: s.p.) –, pero el error somete al quiebro la interacción lograda. “Generoso o –digamos con añejas palabras– *liberal* en neologismos, Gérard Genette acuñó los de *hipertexto* para el texto que repite y de *hipotexto* para el texto repetido” (Córdoba, 1999: 100). No es tanto su repetición como una reconfiguración de semánticas, de lenguajes, de estéticas.

La intertextualidad de la danza exterioriza los estratos del *hipotexto*, por presentar códigos de naturaleza divergente en la constitución interartística de sus componentes, a través de una sucesión diacrónica expresada simultáneamente. También por ser los signos mostrados, coexistentes en su aparición dramática, pero sin que la sincronía afecte al tratamiento temporal de su narrativa. ¿Es posible pensar la forma de generar significado en los géneros danzados como una *isotopía* semántica? Heinrich Plett (1991: 25) encuentra en la ópera, en su apreciación de *Salomé* de Richard Strauss una condensación “poliisotópica” producto de la hibridación de lenguajes. La ópera es una producción del Dutch National Opera de Amsterdam a partir de la obra de Richard Strauss (New National Opera & Ballet, 2017, junio 26). Una obra que contiene en su dramaturgia una parte danzada potente coreografiada por Wim Vandekeybus, en la cual se presenta la afamada danza de los Siete Velos, desprovista en la dramaturgia de ese objeto que oculta o sugiere la sensualidad de Salomé. Un *mover* anguloso, enérgico en su afán obsesivo, interpretado por la propia soprano que sostiene la producción de Ivo van Hove.

La agrupación de significados es uno de los escenarios que propicia la intertextualidad, a través de textos que proceden de otras fuentes e incluso de reflexiones

que favorecen categorías relacionales que ni tan siquiera el autor se había planteado. Así, “todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual” (Noval, 2010: 144). ¿Es cuantificable la incidencia intertextual en el tejido coreográfico? Manfred Pfister en *Concepciones de la intertextualidad* (1994), citado en García (2019), presenta de una manera visual a modo de círculos concéntricos, el grado de intensidad de cada referencia intertextual. Pfister (1994, 86) parte de reconocer el mecanismo intertextual en cualquier tipo de texto, siguiendo la tesis también de Roland Barthes, Michael Riffaterre, Jonathan Culler, Charles Grivel o Vincent B. Leitch. El conocimiento que los significados intertextuales, en su mutar combinado, dota a los textos de referentes plurales, constructores de sentido según la forma de su (re)presentación, en una confluencia de sus constituyentes, de fuentes diversas. El centro de referencias intertextuales, del que surge la gradación, se denomina (Pfister, 1994) “núcleo duro” (p: 103), ¿cuáles son los parámetros que determinarían los giros concéntricos hacia ese centro? Pfister (1993: 104) diagnostica seis: *referencialidad* –en función de la equivalencia temática entre los textos–, *comunicatividad* –según la intervención del receptor, su grado de consciencia–, *autorreflexividad* –sobre la justificación que el autor hace de los nexos intertextuales–, *estructuralidad* –dependiente de la integración intertextual–, *selectividad* –la abstracción a la que se somete el contenido recogido– y el regreso al principio “*ceteris paribus*” (Pfister 1993: 107). Para ejemplificar su sistema, dice:

La mera transposición de un sistema de signos a otro (dramatización, versión cinematográfica, versión operática) que conserva el sentido del texto, o una imitación motivada exclusivamente por admiración por el original; y una cita como *argumentum ad auctoritatem*, son de poca intensidad intertextual (Pfister 1993: 107).

La pertenencia de un tejido textual en la danza, por la que se configuran los *sentidos* transportados por la estructura dramática, se acentúa con la orientación del texto postestructuralista (Mai, 1991) como una actividad. La facultad del *mover* de ser acción hace de la danza una entidad de comunicación intertextual. “Los tejidos de diversos hilos tienden a ser más fascinantes que los hilos por sí solos, y aún más los agregados sincréticos” (Sebeok, 1985: 83). También Adshead-Lansdale (2002) reconoce

como intertextualidad el préstamo o la interferencia textual, o de cualquier otro calibre artístico, que surge en la obra coreográfica.

Al presentar la hipertextualidad los tejidos relacionales que pueden existir entre *textos* de distinta procedencia mediática, la transposición sémica producida desde lo mítico hacia lo coreográfico incide en el agente receptor. El momento perceptivo hermenéutico, al que se imbuye cualquier espectador de forma inconsciente, precisa en este tipo de obras, de una apreciación del “contexto intertextual” (Luzón, 1997: 138) de la red de *textos* presentados, evocados o fantaseados en la acción escénica. *Transposición* en este momento, porque en la evolución intertextual de Julia Kristeva (Montes y Rebollo, 2006) se produce una deriva conceptual –en los años 80– la cual sustituye al de intertextualidad. Ligada la transposición también, a la transducción, y al “apellido” de *intersemiótico* que se ha utilizado equidistante al de traducción. Favaro (2017) define la *transposición intersemiótica* como una “mediación que resemantiza el texto fuente y presupone sistemas comunicativos diferentes en que se genera un desplazamiento de la narración no solo medial sino también temporal” (p: 284). Se conoce este proceso como un “trasplante” o una “transmigración” en la metaforización de Favaro (2017: 284), que hace del peregrinaje narrativo un diálogo entre culturas y una suerte de derivación estética que evocaría una metempsícosis reencarnada del alma en otro terreno artístico.

Raúl Urbina (2001) asigna a José María Izquierdo la utilización del término *transducción* aplicado a la teoría literaria como semiología, desde los años setenta, vinculando el proceso a la comunicación *en* y *entre* individuos. Las distintas aplicaciones del término transducción en tanto interpretación, en una amplia aplicación, involucra tres ámbitos de actuación: el texto, el autor y el receptor, sobre los que la interpretación genera enfoques diferenciados. Al ser la transducción una forma de intertextualidad, la danza narrativa, como texto coreográfico, se gesta a través de un proceso semiótico.

El término intertextualidad designa esta transposición de uno (o de varios) sistemas(s) de signos a otro; pero, puesto que este término ha sido entendido en el sentido banal de “críticas de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una articulación de lo tético –de la posicionalidad enunciativa y denotativa– (Kristeva en Tornero, 2014: 36).

En cambio, “la intertextualidad se adscribe a la interpretación transitiva por la que un receptor se convierte en productor de un texto final, utilizando un texto-fuente de origen” (Urbina, 2001: 75). Las definiciones de este concepto ya se han expuesto a lo largo del presente epígrafe, incidir entonces en la transducción.

Albaladejo (2007: 66) siguiendo el concepto trabajado por Dolezel¹⁹⁰, entiende la transducción como una forma de traducción, que en este contexto de investigación es “intersemiótica”. El ámbito escénico teatral es el medio más frecuente (Maestro, 2014) para generar esta actividad semiótica que transforma lo escrito en algo visual. Dolezel (Cascajosa, 2006) como parte del proceso de análisis encuentra en el texto en cuestión, un desplazamiento procedente de una alteración del original con fines críticos, aportando un mensaje que aporta una visión polémica del original. En este eje intertextual (Martínez, 2001), la transformación que opera en los textos afecta a la transmisión de sus propios sentidos, por la multiplicidad de recepciones posibles.

El *transductor* es aquel que transforma “sentidos, ideas y conceptos” (Maestro, 2014: 246) como intermediario de un proceso comunicativo que opera de forma intersemiótica al ser una metamorfosis entre códigos. “El vocablo transducción procede del latín *transductio*, *-tionis*, cuyo sentido era el de transmisión (*ducere*, “llevar”) de algo a través de (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones” (Maestro, 2014: 247). El coreógrafo se convierte en ese sujeto intermediario entre un mensaje literario y mítico, respecto a los receptores, como transductor; aunque en la “ecuación” del espectáculo de danza los bailarines sean la pieza que conecte ambos universos. Los intérpretes, son tanto en la danza, en el teatro, como en la música, los intermediarios.

Podría afirmarse que el hombre transduce, es decir, transforma y transmite interpretaciones preexistentes, porque no es capaz de nuevas interpretaciones; diríamos, incluso, que interpreta al sentirse incapaz de logros artísticos satisfactorios, y que la merma de su capacidad de creación puede explicarse desde una incapacidad para recuperarse eficazmente de la disgregación del canon deseado, al haber perdido la

¹⁹⁰ Ludomir Dolezel (1986) introdujo el término en su ensayo *Semiótica de la comunicación literaria*, proponiendo la semiología como una teoría con cabida en los estudios literarios (Maestro, 2014).

seguridad que proporciona una determinada finalidad humana del arte y una teoría establemente normativa (Maestro, 1996: 186).

En el terreno filmico dedicado a las formas narrativas procedentes de hipotextos narrativos o dramáticos, se utiliza con frecuencia el término de transposición (Genette, 1989; Villanueva, 1999; Iser, 2005), junto al de “cinematográfica” (Cid, 2011; Ferrari, 2001; Herrero, 1998). Hay siempre quien matiza el concepto, utilizando símbolos similares, como Herrero (1998: 638), con el de “transcodificaciones”, en el que no llega a detenerse, y, de hecho, termina por apartar utilizando para referirse a su tesis, el de transposición. Núñez (2000) entiende a la transposición como una forma de transcodificación. O quien, recurre como “derivado de” a otro término (Cid, 2011), el de “adaptación” (p: 23) en un desplazamiento del foco que opera en el proceso de transformación transmedial, si se quiere. Quien utiliza la transposición para reivindicar el estatus de lo no verbal: “un fenómeno de penetración tan masiva en el ámbito de la vida cotidiana en la creencia de que la imagen no es –como tantas veces se ha señalado– el verdugo de la palabra” (Ferrari, 2001: 179).

“Oscar Steimberg propone hablar del ‘pasaje’ o del ‘tránsito’ de un lenguaje a otro, movimiento en el que los objetos necesariamente salen modificados” (Ferrari, 2001: 181). La semiótica es inherente a la categorización del sistema, que desemboca en un *texto* que es *otro*, cuya autonomía no pende del texto fuente o de origen, a pesar de poder incorporar en su devenir procedimientos semánticos, de tratamiento espacial y temporal, o de orientación ideológica equivalente. “El texto adaptado encierra un sentido en sí mismo, funciona en todas sus partes, aporta nuevas potencialidades expresivas” (Favaro, 2017: 184). Pero sí pervive la red conceptual que induce su creativa composición en el momento de la recepción estética del objeto artístico y de la comunicación discursiva del tejido semántico.

Cid (2011: 30) incorpora una propuesta por la que sistematizar el método transposicional en cuatro variantes: la *transposición iteracional* –o de máxima proximidad–, en la que se cercan las distancias entre hipotexto e hipertexto, resultando este una réplica que metamorfosea su apariencia; la *transposición como reorientación* –o de proximidad relativa– es donde se empieza a gestar una reinterpretación que preserva argumento y personajes; *transposición como distanciamiento estético-reflexivo* –o transposición de distancia relativa–, cuyo nombre ya apela a su condición; y la

transposición intercultural –o transposición de máxima distancia–, experimenta esta un radical cambio en la contextualización histórico social de la acción dramática.

En todos los casos existe una transfiguración de los elementos que componen el tejido artístico hacia otra semántica. Wolfgang Iser (2005) utiliza la transposición asociada al ejercicio interpretativo, que opera en la categorización de la exégesis estética. Al registrar con el uso del lenguaje lo reflexionado a partir del objeto estético, existe en el proceso, un traspase de código en el hecho de explicitar lo que se está comprendiendo hermenéuticamente.

En la medida en que existe una transferencia de códigos, se genera un vínculo inexorable no tanto entre personalidades creadoras o sujetos de identidad artística, como entre las obras en sí. Lo mítico-literario y lo coreográfico queda unido a un hilo invisible en el que podría darse una comunicación bidireccional de materia interpretativa. Midgelow (2007: 31) la clasifica como inter-temporal o intercultural. La hibridación consecuente en la adopción narrativa del *contar* coreográfico implica conexiones intertextuales, sobre las que el artista ejerce las derivaciones y mutaciones oportunas respecto a la obra literaria o el relato mítico que ha tomado como referencia.

Al transferir aspectos de un lenguaje mítico, que se han compuesto también como piezas literarias, hay un riesgo de pérdida, de mutilación, de ruptura con los *sentidos* del *contar*. “Se convierte en una grilla de señales retrayéndose, efectivamente, hacia un infinito, para así ser susceptible de provocar interpretaciones alternativas” (Sebeok, 1985: 84). Una vez logrado el proceso: adaptar lo literario a lo coreográfico a través de una dramaturgia concreta, se libera el texto anterior. Se le permite transitar su propia experiencia artística, componerse y recomponer según otra mirada, dar vida a una tradición dormida o fracturar por completo el canon que lo hizo emerger. Y en esta posible ruptura con el *status quo* predominante, existen ciertos estándares que no pueden truncarse, aun cuando se pretenden transferencias que aspiran a una radicalización metamórfica del “texto fuente”. En *Night Journey* (1947) de Martha Graham se presenta el mito de Edipo desde la mirada de Yocasta. Los trazos de Sófocles están diluidos en la dramaturgia narrativa, que presenta cambios temporales al proponer una secuenciación diferente de su relato. La coreógrafa da voz a la mujer. No permite abandonar a Yocasta a la no acción, sino que la hace partícipe de lo trágico heroico como narradora de su propia vivencia. En ese viaje nocturno que en el título se evoca, los recuerdos recuperan las

acciones arquetípicas propias de su sino, pero, en el otro tiempo presente, cuando Graham deja que sea la Yocasta que ya ha experimentado la anagnórisis pertinente la que *hable*, la revelación puede leerse en su *mover*. El drama interno del personaje se hace visible en el movimiento de un cuerpo que propone otro narrar, inmolándose en la escena con el mismo cordón umbilical que la unió un día a Edipo y que hizo fatídica su existencia¹⁹¹.

6.2.3.1. Un acercamiento intertextual de la mitocrítica

El mito es en este punto una entidad intertextual sobre la que se ha compuesto una representación literaria de sí, haciéndose en la terminología de Luzón (1997: 139) “pre-texto” narrado. Un elemento casi canónico, en aquellos textos clásicos que permiten transmitir su entidad a través del arte. El *Edipo* de Sófocles, la *Medea* de Eurípides o *Lisístrata* de Aristófanes, compondrían este universo en el que la literatura conquista al mito, diluyendo la oralidad ancestral y ritualizada que lo definían.

La reescritura del mito está ligada a la intertextualidad y, de cualquier modo, siempre partiríamos de la contextualización y recontextualización del arquetipo (o de alguno de sus mitemas), como forma de actualizar las lecturas posibles de los arquetipos ya tradicionales en un corpus textual determinado (Martínez-Falero, 2013: 488).

El terreno teórico-crítico que se ocupa de las producciones artísticas de esta entidad “cuasi-ancestral” conocida como “mito” se origina (Herrero, 2006) a partir de 1961, desde la publicación de dos trabajos de procedencia francesa y de reconocido prestigio dentro del ámbito académico: *Les mythes de l’amour* de Denis de Rougemont y *Le décor mythique de “La Chartreuse de Parme”* de Gilbert Durand. El nombre que se le ha asignado a este procedimiento metodológico es el de mitocrítica o mitoanálisis, cuyas especificaciones dependen de dónde se ejerza el foco de estudio en el momento de interactuar con los textos míticos. Ambos términos parten de una misma metodología centrada en el análisis de las figuras simbólicas que el hombre genera, y que se manifiestan en forma de esta estructura o entidad, cuyo significado hemos puntualizado al inicio de bloque.

¹⁹¹ En *Anexo 18* imagen retratando este momento dramático.

El ego no es suficiente para comprender el reflejo de la conducta humana en las obras que crea el hombre; es el “mito” que recoge en sí el *numen* –la omnipotencia divina–, a quien concede dicha responsabilidad, la capacidad de llegar “mucho más allá de la persona, de sus comportamientos e ideologías” (Durand, 2013: 188).

El mitoanálisis se ocuparía del estudio centrado en las cuestiones psicológicas y sociológicas que despierta el mito en su diverso narrar; mientras que la mitocrítica, se centra en los aspectos más precisos de la obra en sí, de su autor. “La *mitocrítica*, dicho en síntesis, plantea que toda narración (literaria, pictórica, musical, ideología o discurso político) guarda una estrecha relación con el *sermo mythicus*, como “modelo matricial”, generativo y orientador de la actividad del *sapiens sapiens*” (Solares en Durand, 2013: VI). “La *mitocrítica* centra su investigación en el descubrimiento y comprensión del *mito* inherente a la significación de todo relato, en el modo específico y concreto en que sus símbolos se despliegan narrativamente en las obras” (Solares en Durand, 2013: VI). Abarca los productos literarios y artísticos, mientras que, el mitoanálisis tiene una proyección hacia las repercusiones míticas de las cuestiones históricas y culturales, en un contexto social.

La diacronía de la mitocrítica faculta el acercamiento a las potenciales reescrituras existentes de un mismo germen mítico, a partir del reconocimiento intertextual de su apariencia reiterada. El reconocimiento del mitema y del arquetipo comprenden el principal *tejido* sobre el que hilar la red que el artista utiliza en una “apropiación” (Urdician, 2017: 284) de un hipotexto que se multiplica. Es este entonces, el que, asociado también al comparatismo literario o artístico, propicia el encuentro con *tejidos míticos* de diversa procedencia. El enfrentamiento real de sus condicionantes sistemáticos, reflejados en las diversas formas de *ser* en varios textos que son *otros* al tiempo que son *uno* en su amnistía cordial, fruto del acto de reinterpretar o reescribir, es un encauzamiento mitocrítico. Al interrelacionar este tipo de *tejido* ¿hay dudas de que la intertextualidad es idónea a su estructura? Al componerse como un relato literario, termina equilibrando o absorbiendo de oposición dialéctica rasgos de su principio ritualizado o de su dramatizar trágico. La colectividad arcaica pasa a diluirse en la voz individual, subjetiva, de un autor en cuyo *texto*, se admite la pluralidad asertiva de *otros textos* que recogen el “sintagma de base” (Herrero, 2008), el texto fuente, el texto de origen o el hipotexto. De este modo, se recoge un mito que alberga el entramado cultural y personal, así como las obsesiones

que preocupan al ser humano, psicológicas, históricas y sociales. “El mito es lo que reconcilia el yo, con sus asuntos personales, el ‘eso’, y las distorsiones de su ‘bestia’ con el ‘superego’ sociocultural” (Durand, 2013: 89). Se reconstruye y perfila en las obras artísticas, preferentemente, como así dijo Pierre Brunel (Herrero, 2008), en una teorización que “justifica el interés especial que reviste el análisis de un mito literarizado” (p: 65).

Esta orientación sistemática y categoría, que justificaría la inclusión de este procedimiento metodológico propio de la crítica literaria, se quiebra totalmente si se accede al texto de Fátima Gutiérrez *La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos* (2011). Esto se debe a que no siempre se tiene en cuenta, que lo que Durand pretendía (Gutiérrez, 2011) era estudiar “el objeto literario como se estudia el mito” (p: 183). Aunque, Pierre Brunel (Herrero, 2006) se ocupa también de las irradiaciones míticas reconocibles en el complejo narrativo, distinguiendo tres posibles principios característicos para cada texto en cuestión: “la *emergencia*, la *flexibilidad* y la *irradiación*” (p: 73). Por ejemplo, Bautista (2013) utiliza el método en su extenso análisis de las reescrituras de Don Quijote, como eje vertebrador por el que desengranar, entre otras cuestiones, los *mitemas* reiterativos de su “mito”. La obra *Mythocritique. Théorie et Parcours* (1992) de Pierre Brunel, conviviría con otras fuentes bibliográficas¹⁹² que, si bien no se han podido consultar, resultan interesantes en estos términos.

Lo literario convive también con lo antropológico en el abordaje que, de nuevo, Gilbert Durand hace en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general* (1982) y que, Gutiérrez (2012) extiende a otro trabajo, en el que se perfila su metodología: *Figures mythiques et visages de l'œuvre de la mythocritique à la mythanalyse* (1979). De este modo, el estudio de “lo imaginario” –como “interpretación simbólica de lo real” (Solares en Durand, 2013: V)– es lo que va a determinar el desarrollo del mitólogo. “Lo imaginario se devela como un conjunto de producciones simbólicas vinculadas tanto a procesos lógicos formales arraigados en la neurobiología como una cadena de arquetipos o esquemas reveladores de sentido, actitudes y valores existenciales” (Solares en Durand, 2013: V). Lo imaginario, como

¹⁹² Estas fuentes serían, entre otras: Arlette Bouloumié *Michel Tournier. Le roman mythologique* (1998), Pierre Brunel *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II, o Questions de mythocritique. Dictionnaire* (2005), recopilado por Danièle Chauvin, André Siganos y Philippe Walter, y de Mark Eigeldinger *Mythologie et intertextualité* (1987).

aquello que permite al hombre construir imágenes para expresar sus deseos o sus miedos, como válvula de comunicación. Es también lo que se entrega a los frutos de la ficción imitada, que parte de un impulso, cuya caracterización es compleja de matizar, por implicar un estado –descrito en muchas ocasiones– como producto del frenesí dionisiaco o de la voluntad de las musas. Cuya ilusoria apariencia “nos rodea como nos rodea la Naturaleza” (Franzone, 2005: s.p.), pero no evita constreñir su ser vivaz hacia un caparazón que debe asirse al símbolo para acercarse a través de la subjetividad de la obra de arte, también mito, a lo que Durand (2013: 174) estandariza como el “sentido universal” del “genio humano”. A pesar de su aparente fantásica existencia, la imagen de Durand (Gutiérrez, 2012) es un producto racional de la psique, a partir de la que se compone el “universo semiótico” (p: 179) en cuestión. “La universalidad de *lo imaginario* se paga con su limitación” (Durand, 2012: 114).

La importancia del imaginario en el terreno de la imagen mítica se debe a ese poder proyectivo por el que el ser humano representa simbólicamente. Su poder expansivo “fluye incesantemente en el torrente psíquico del *anthropos*, se levanta con una potestad creadora irreductible que permite conjeturar y viajar más allá de los límites geográficos y culturales instituidos en una sociedad” (Riffo-Pavón, 2019: 93). Su libre facultad recompone iconologías, recuperando el entramado arquetípico del mito, identificables estas en el espacio simbólico que trasciende lo particular individual hacia una magnitud colectiva mayor. De este modo, se delimita un concepto que Durand extrae de Gaston Bachelard (Franzone, 2005): “bassin sémantique” (s.p.) que reordena los significados isotópicos. Traducido este como *cuenca semántica*, ejerce su acción (Gutiérrez, 2012) en el terreno ya del mitoanálisis, delimitadas estructuralmente a través de una serie de indicadores que caracterizan la tipificación del contenido. Estos parámetros son específicos a cada entidad y están definidos por Durand (2013) utilizando metáforas que alegorizan los seis momentos, las llamadas “metáforas potamológicas” (Gutiérrez, 2012: 187): (1) las *arroyadas* –parámetros específicos que definen el momento cultural o histórico–, (2) la *división de aguas* –la emergencia cultural de fuentes estéticas–, (3) las *confluencias* –como el caudal de cualquier río, acoge influencias que aporten potestad a su entidad–, (4) el *nombre del río* –es esa identificación identitaria personal que da nombre–, (5) la *disposición de las riberas* –al consolidarse su presencia en todos los ámbitos culturales o de otra índole– y (6) el *agotamiento de los deltas* –cuando de tanta reiteración se llega a consumir–. El dinamismo del mito no lo exime de

la repetición, persuasión retórica de su discurso, de la que se puede extraer el “ejemplar significativo” que determinará los *sentidos* de toda obra. El mito se transforma, muta en su tónica nivelada en nimios cambios o radicales metamorfosis.

El pensamiento de Durand se enfrenta al estructuralismo de oposición binaria (Riffo-Pavón, 2019) presentado por Lévi-Strauss, por ser arbitraria, aunque la redundancia del *mitema* es recuperada, como núcleos generadores de sentido. A partir de los cuales se conforman figuras específicas estereotipadas en el constructo social, perceptibles por un modelo antropológico que se metaforiza en los símbolos, enraizados en la cotidianeidad del individuo. Las artes son también parte de este imaginario, componen significados (Fernández, 2010) gracias a la capacidad del mito de ser símbolo, significado, imagen. La extensión temporal de sus propios objetos estéticos es lo que garantiza una mayor concreción en el estudio de la mitocrítica.

De hecho, la inherencia del mito en la obra artística (Fernández, 2010) es el principio que sustenta su trabajo, concebido a partir de la psicocrítica de Charles Mauron. A través de la cual se transfiere el fundamento de “metáfora obsesionante” (Fernández, 2010: 279) como la recurrencia de referentes que actúan como zonas de explicación, múltiples por naturaleza, y diversas al materializarse en figuras estéticas, pero cuyo glosario se torna más limitado. La ornamentación estética que el arte genera en la expresión de su imaginario procede de esta categorización. Sus sentidos se instauran (Castro, 2012) a partir del símbolo. “El símbolo es el vector semántico de base en el cual el simbolizante representa lo simbolizado [...] no por analogía, sino por homología, en el mejor de los casos (digamos para no confundir homólogo y homogéneo) por homología diferencial” (Durand, 2013: 97). Esta relación entre simbolizante —el *decir*— y simbolizado —lo *indecible*—, nos remite a la relación entre dos mecanismos del signo: el significante y el significado, aquella estructuración que demanda siempre una organización semiológica del continente y del contenido.

¿Es conveniente la mitocrítica en el contexto de investigación que se está tratando? La utilidad de dicho procedimiento se esclarecerá en la puesta en práctica de la red conceptual que se ha estudiado en la investigación, operando en consonancia siempre *desde la danza hacia el tejido textual* de la literatura. Pero adelantar que, si una de las tesis principales es el reconocimiento de un *texto coreográfico* en la complejidad escénica de la danza, y reflejándose este en una dramaturgia narrativa en la que el *contar* se poetiza,

¿no es otra apariencia mítica lo que Martha Graham y Angelin Preljocaj cuentan? ¿No sería esta una adaptación del método de Gilbert Durand, que también utilizará Claude Lévi-Strauss en su propuesta? ¿El análisis es textual? ¿Es mítico? ¿Se plantean las formas a través de las cuales la danza aborda la semántica mítico-literaria?

6.2.3.2. Los recursos del comparatismo temático

Lo concerniente a lo interartístico en el marco de la Literatura Comparada, se haya falta de herramientas, cuando no se fecundan sus aspiraciones en sistemas que sepan dar respuesta. La temología ocupa en esta ecuación una variable a considerar sobre todo por ser sus elementos: “conectores o componentes constructores de intertextualidades complejas que son objetos necesariamente destinados a la exploración y el análisis comparativo” (Naupert, 1998: 180). El campo de acción del tema es heterogéneo en el ámbito artístico como estética ideológica. Es intertexto en su sincronía o diacronía respecto a otros géneros, disciplinas o artes. El abordaje del tema, siguiendo las reflexiones de Guillén (1985), acerca lo estudiado desde un carácter poético en su *literariedad*.

Antes de ser nombrada o denominada, la disciplina temológica (Naupert, 1998) constituye su identidad, de forma tácita, por el hecho de que los contenidos, al ser parte visible de los intereses de la crítica literaria, estaban ya presentes en la teorización. El “tratamiento de tipos, temas, motivos y tópicos de muy variada índole” (Naupert, 1998: 177) es parte así, de esta rama del comparatismo.

En su origen, por las fuertes influencias alemanas, se identificó con el concepto *Stoffgeschichte* (Trocchi, 2007) –traducido como “historia de argumentos” (Frenzel, 1993)–. Su incursión como disciplina independiente, es algo abrupta, de hecho, se la ha descrito como un “anatema” (Sollors, 1995), o como una paciente doliente y moribunda: “Hace unos veinte años, la *Stoffgeschichte* aparecía como una disciplina sin futuro, una enferma incurable por la que sólo quedaba esperar que muriera de muerte natural” (Trousson, 1980: 87); pero, su renacimiento se gestó excelso en una dimensión que afecta a todo tipo de variantes categóricas, entre las que se pueden contemplar, recurriendo al catálogo de Trousson (1980: 92): los seres de la mitología, las entidades bíblicas, las personalidades históricas y los personajes literarios. También en estudios de diferente

urdimbre ideológica (Sollors, 1995) como, por ejemplo, los estudios poscoloniales, feministas o los *Black Studies* (Naupert, 2003).

“El término tematología en sí parece estar cargado de connotaciones peyorativas que lo asocian con enfoques simplistas y aproximaciones reduccionistas en la literatura” (Naupert, 1998: 177). Uno de los principales problemas (Gil-Albarellos, 2002) es la pluralidad lingüística terminológica, distante, de equivalencia incompleta. Criticada también por las limitaciones que una investigación de este tipo ejercía sobre la autonomía expresiva del cada texto, dice Trocchi (2007): “es una clase de estudios que parece tener curiosidad más por el material, que por el arte, y para la cual las supervivencias secretas son más interesantes que la iniciativa del artífice” (p: 132). En cambio, la creciente floración de académicos¹⁹³ en los congresos ocupados en este “tema”, lo contradicen, así el profesor Thomas Pavel justifica esta situación de descrédito en la “imposición”, sobre todo en el pensamiento norteamericano, de la duda, de la negación o ausencia cimientos que vanaglorian la “deconstrucción” (Naupert, 1998).

En *Stoffe der Weltliteratur y Motive der Weltliteratur* de Elisabeth Frenzel (Frenzel, 1993) se posibilita la orientación del método hacia una “poetología” (p: 28), en la que se reivindica el estatus de cercana científicidad. Definida esta como aquel estudio que se dedica a “cómo se estructura un texto a partir de motivos, cómo se combinan estos y cómo se vuelven a agrupar” (Frenzel, 1993: 40). Schulze (1978) vincula el estudio de la tematología en equivalencia con el análisis literario de los géneros, llevado a la puntualización de categorías. Bremond (1985) resalta su proyección referencial tanto en su formulación interna y externa, dentro de un discurso textual que trasciende semióticas artísticas.

Los enlaces entre los productos artístico-estéticos que retoman una y otra vez elementos de una misma procedencia, interrelacionados, hacia una percepción posterior tematológica, son (Naupert, 2003): el tema y el motivo, en primera instancia, y, aunque no declarado, el personaje. En el entorno de la historia literaria, Trousson (Schulze, 1978)

¹⁹³ Los académicos que han respaldado una posición más meritoria fueron François Jost, Raymond Trousson, Harry Levin, Manfred Beller, Joachim Schulze, Horst S. e Ingrid Daemmrich, Theodore Ziolkowski, Gerald Prince, Georges Leroux, Jean-Marie Schaeffer, Hellmuth Petriconi, Alexander Zholkovsky, Michel Vanhellepute, Léon Somville, Theodor Wolpers, Ulrich Mölk, Reinhard Lauer, Friz Paul, Ursula Brumm, Fidel Rädle, Jean Burgos, Margaret Damies, Woefgang Gesemann; a través tanto de estudios de paradigmas concretos, en referencia al tema o al motivo, o de la descripción crítica de su objeto metódico.

lo considera parte de la clasificación dual entre los temas de héroe y los temas de situación. Los *thèmes de héros*, equivalentes al motivo, como el de Prometeo, involucran a una figura mítica emancipada incluso de la propia acción, del contexto narrativo, se prolongan hasta encarnarse en una representación simbólica que lo supera. Y los *thèmes de situation*, equivalentes al tema, personifican figuras míticas, como Antígona, dentro del esquema narrativo, por lo que no son independientes.

“¿Cómo abordar la pluridimensionalidad antropológica, psíquica, ideológica e histórica que está en la base del origen de las transmutaciones de los temas y de los mitos literarios, sin quebrar las barreras entre texto y extratexto?” (Trocchi, 2002: 143). El estudio psicoanalista de Jean-Paul Weber (Reis, 1985) se centra en un análisis, que parte de la distinción entre tema y motivo, estando el primero modulado por la personificación del *texto* en cuestión, relacionado éste con la plenitud biográfica, ¿sería inseparable de las vivencias memoriales que dan un fruto intertextual?

El motivo –concepto utilizado por los formalistas rusos en la fragmentación de la temática textual o en el lenguaje musical, para identificar las unidades mínimas de frases melódicas de recursiva aparición– recoge “una unidad mínima de narración” (Segre, 1985: 110), que se ha identificado a partir de una acción representable y que en la estética artística puede recoger referencias simbólicas que hagan mutar el contenido natural. El tema (Segre, 1985) es aquello susceptible de ser desarrollado en un ámbito textual o musical concreto. Son los relatos (Pimentel, 1993) que han tenido una repercusión importante en la tradición cultural. Para Panofsky (Segre, 1985) “los temas son aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario, que entra en convenciones culturales” (p: 343). Al hacer del argumento una experiencia totalizadora en el devenir de la historia textual, el tema adquiere entidad propia sobrepasando su estructura “material”, para identificar a identidades de ficción legendarias, como son Medea, Yocasta o Ariadna.

Aunque pareciera que su conceptualización está clara, Guillén (1985: 234) alerta sobre el intercambio ejercido entre ambos conceptos por ciertos sectores académicos. Respecto al tema, como raíz que da nombre al método es: “Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo de la naturaleza y la cultura” (Guillén, 1985: 235); es aquello sobre lo que transfigura su contenido en la posmodernización de los clásicos de la danza o en la reinterpretación de los canónicos

relatos míticos. El tema, correspondiente en alemán con *stoff* (Frenzel, 1993) –término originario para denominar esta perspectiva comparatista centrada en el contenido argumental–, es lo que lo vincula directamente con la literatura. Su génesis está nutrido a través del lenguaje que la conforma. Su cercanía al ámbito literario se presenta por su disposición narrativa, análoga al esquema argumental de la trama, definida por Margot Kruse (Schulze, 1978) a través de una organización triádica de “principio, desarrollo y fin o resultado” (p: 155). De este modo (Chatman, 1983), las fronteras entre el tema y la temática parecer diluirse, ¿hay restos de algún tipo de código en su enfoque generalista? El tema es para Beardsley (Chatman, 1983) “una doctrina que el texto asevera implícita o explícitamente” (p: 182), su carácter abstracto tan solo se concretiza con la acción narrativa en cuestión, cuyos acontecimientos no evitan revelarse en un tiempo-espacio ajeno a la ficción. Momento en el que se ejerce la interpretación, la exponencial intervención racional y subjetiva de lo percibido.

Roland Barthes (1980) trata la temática como un mecanismo de recuperación metonímica de los significados simbólicos que se presentan al acto de lectura, de forma que la denominación de sí necesita una extracción semántica de la pluralidad connotada. Dice:

Tematizar es, por una parte, salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas (*turbulento, turbio, inestable, desecho*), dejarse arrastrar por una nominación en expansión (que puede proceder de un cierto sensualismo), y, por otra, volver a esas diferentes estaciones sustantivas para hacer que parta nuevamente de allí de alguna forma constante (“lo que no cuaja”), pues la rentabilidad de un semáforo, su capacitadas para alcanzar una economía temática, depende de su repetición (Barthes, 1980: 77).

En este engranaje de la significancia, los elementos de menor estabilidad, de dinamismo pleno en su andamiaje creativo, y de menor envergadura, no por magnitud sino por medida, corresponderían a los motivos (Naupert, 2003). El motivo, dice Frenzel (1993) está direccionado por una antropología causal, reiterado en un eje espacio-tiempo que demarca su aparición. Un motivo puede representar un *topoi* o un atributo como la vid. Al extender la mirada hacia una perspectiva historicista que desemboca en un lenguaje comparatista, el motivo es en sí mismo (Frenzel, 1993) “una unidad semántica intertextual” (p: 43), cuyo contenido se perfila en las repeticiones reproducibles de su

arquitectura. Otro carácter distintivo frente al tema para Margot Kruse (Schulze, 1978), es el ser un elemento dependiente de la acción o acciones principales.

En cuanto a su convivencia con teorías que motivan lo interdisciplinario y lo interartístico, su vigencia es prácticamente ineludible, por el extensible dominio que ejerce sobre los campos de la creación humana. La contemplación correlativa (Trousseau, 1980) entre medios de expresión distintos surge a partir de adaptaciones hacia un tema, cuya relevancia no tiene por qué ser especial, pero de la cual uno puede asirse para hacer de tal asociación un esclarecimiento de su representación semántica. Al enfrentar la convivencia de un mismo tema entre artes distintas, la recurrencia de sus significados se extrae de su tiempo presente, en el que actúan sincrónicos, para así observarse en un lugar más neutral, entre dos aguas. Las acciones que el tema emite en su intervención activa en la estructura de un drama celebran su independencia para con la narración, en una autodefinición de sí, que favorezca la relación diacrónica entre relatos de distinta procedencia estética, geográfica, temporal y disciplinaria. En esta situación (Trousseau, 1980) “el estudio de un tema supone un juego perpetuo de comparaciones, pero se trata de comparaciones *en* la historia y no fuera de ella, no por referencia a cualquier paradigma suspendido en lo intemporal” (p: 99).

La literatura es en sí un hecho temático, George Steiner lo tuvo siempre claro (Domínguez, Saussy y Darío, 2016), como nexo que influye en otros productos culturales y se convierten además en un perfecto enlace entre las artes. Los significados que se encuentran en los temas, en forma de mito, símbolos o imágenes significativas, construyen patrones de reiterado uso, susceptibles de transformación, pero con una vigencia prorrogada en el repertorio de obras.

El material temático, por tanto, no lo constituyen simplemente “las cosas” de las que se hace la literatura, como la arcilla es el material de que se hace la cerámica, pero requiere atención, forja el mundo imaginario como un hecho de *estas* posibilidades, implica estructura y consecuencia (Domínguez, Saussy y Darío, 2016: 129).

Naupert (2003: 19) confiere a la emergencia de la interdisciplinariedad la constatación de que la tematología sea parte de la Literatura Comparada. Como tal, estudia “los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios” (Pimentel, 1993: 215). Tomás Albaladejo

(2012) define la literatura comparada en base a un “principio de alteridad, sobre el que se articula la explicación de los objetos y elementos que se apoya en el conocimiento de lo que es diferente junto al de lo que es similar” (p: 17). Al comparar, se confrontan discursos, se están entrelazando voces con distintas armonías, se experimentan fluctuaciones que pueden revertir en el descrédito de ciertos dogmas asociados a los *sentidos* ancestrales de lo mítico que alguien canonizó. Al parangonar *textos*, el tema es una estructura volátil, que admite otros autores por su capacidad para ser *intertexto*. Abordar las investigaciones desde esta óptica, implica contemplar la influencia de lo tratado por cada artista, como cuestión estética, que combina aquello implícito y explícito, para permitir, a criterio de Harry Levin (Pimentel, 1993) identificar los sentidos y los significados de un texto.

Al cristalizar los temas en forma de literatura, pasan a una dimensión fuera del texto, “extratextual”. Medea en tanto “*thèmes de héros*” para Guillen (1985: 234) recurriendo a la clasificación de Trousson, en la que también encuadra a Ulises, Edipo y a Antígona, o a otros personajes históricos, se hace en sí misma objeto de un comparatismo temático. Resaltar que esta categoría de Guillén se opone a la caracterización de Pimentel (1993: 217), quien sugiere como tema de situación a Antígona, por someterse más a la historia narrativa. En la misma línea, Gil-Albarellos (2002: 219) expone que aquello que evoca en esta categorización a personajes míticos heroicos como Antígona o Medea es que su destino se antepone a su propia individualidad aislada, por la conclusión trágica de sus acontecimientos.

En definitiva, el mito está oculto en el tema que se hace literario en cada texto, trasladado y difundido de forma narrativa. ¿En qué medida las relaciones de recursividad que en él se generan, implícitas en el tema y transmisoras de la tradición cultural inherente, están arraigadas a su esqueleto en el momento de interceptarlo como un proceso hipertextual? El tema pasa a ser así una causalidad susceptible de derivaciones inter-códigos de naturaleza artística diferente, a través de un proceso que en este punto concebimos como transducción. “Son, entonces, [los temas] una verdadera caja de resonancia intertextual” (Pimentel, 1993: 218). El comparatismo, en general, es una forma de acercarse a las correlaciones disponibles entre los discursos que del arte se emiten; lo intertextual es una consecuencia lógica dentro de la recursividad subordinada

de un tema en concreto y la tematología, se define en lo interarístico como un camino por el que *auto-comunicarse*.

6.3. Reinterpretación de los arquetipos míticos en los ballets: reelaboración, transposición intertextual y reescritura

6.3.1. Hacia una conceptualización terminológica

Somos instrumentos vivientes del arte. Nuestras únicas tradiciones son las de la transformación y la desaparición. Los cuerpos, espíritus y obras se transforman con el paso del tiempo. Nuestra danza vive y vibra con plenitud en el presente, reflejando las energías vitales de los hombres y su tiempo (Barnsley, 2013: 95).

La transformación humana parece ser una reacción natural de su propio ser hacia una honra divinizada de todo aquello que se presenta accesible a su pericia. Asir el fruto y servirse del jugo cultural, artístico o social, para revestir de su huella personal hasta lo que tiene fuerza propia, la naturaleza, es su forma de comunicarse. La fluctuación creativa favorece que, en su afán metamórfico, la transmutación del canon se priorice en la estructura mental por la que se percibe la estandarización mítica. A través de una interacción con el pasado cultural en el que se acopian los saberes ancestrales, se reproduce la narrativa laberíntica de lo arquetípico, de la memoria colectiva y de las capas ocultas del inconsciente.

El trasfondo de la experiencia del mito es utilizado para recrear en forma danzada su existencia narrativa, no en tanto reproducción, copia o imitación, sino como una perspectiva artística en la que su discurso o enfoque puede verse alterado. “They can question and illuminate the mythic, opening up myth, unmasking it, to reveal the particular and hidden, thereby reversing the processes myth” (Midgelow, 2007: 23). La reformulación de sus estándares culturales, al margen de proveer al espectador de una apariencia renovada del canon, de la estética o del lenguaje coreográfico que genera el *mover*, provisiona una lectura ambivalente de los significados previos. En gran parte generadas a partir de una deconstrucción de su discurso.

En *Reworking the ballet. Counter Narratives and Alternative Bodies* Vida L. Midgelow (2007) se ocupa de esta disposición del artista a recuperar el conocimiento cultural anterior en la configuración de su propia obra, de las herramientas que el coreógrafo utiliza para esa reelaboración o de los posibles enfoques –postcolonialista, feminista o *queer*–, entre otros aspectos. Es decir, obras que han sido estrenadas de forma independiente en un determinado periodo histórico, y que se toman como puntos de

partida para la construcción de una pieza autónoma, a partir de otra estética, enfoque o lenguaje, en cuyos casos se tiende (Migelow, 2007) a una posición que cuestiona el canon, lo revierte, lo desvirtúa o lo reactualiza.

“El mismo cuento se puede narrar con lenguajes muy distintos” (Fratini, 2011: 37), no es algo exclusivo de la danza, sino que las artes escénicas en su conjunto, están implicadas en esta forma de entender la tradición, como mimetización no de formas, sino quizás de los arquetipos para la recuperación de una experiencia mitificada. La forma de contar esos arquetipos que fundan el narrar —presentes en el imaginario colectivo—, es variable, son posibles las versiones sobre el supuesto significado dogmático. Los referentes que nutren ese significado viven en esos discursos, “los hechos narrados por el Mito no existen más que en el relato que se hace de él” (Fratini, 2011: 38). Con el acto de narrar el contenido mitológico el propio mito cobra vida.

Midgelow (2007) utiliza el término *reworking*, que puede traducirse como “reelaboración” para aludir a este fenómeno. La conceptualización terminológica, puede dar lugar a confusiones, sobre todo en el ámbito de la escena y en el medio audiovisual, en donde se parte de un formato escrito en su plenitud antes de ser una obra escénica. Braga (2011) menciona los vocablos recreación, reescritura, recomposición o transliteración, entre otros. En estos casos, la adaptación y la versión son los más operativos, frente al de traducción, en el que se añade la complejidad sémica de un cambio de código artístico, fruto de una experiencia en la que se toma una “idea” confeccionada en un lenguaje, y se transfiere a otro. Esto es posible tanto, en el paso del texto dramático a la obra teatral, como en el caso que nos ocupa, en el que se presentan elementos de la literatura mítica al lenguaje de la danza. Midgelow (2007) por su parte, atiende a la recurrencia del prefijo “re-” para inspeccionar la presencia común en las “reinterpretaciones” de un *texto coreográfico* anterior. A partir de esta norma común menciona, además de *reworkings*: *revivals* traducible como reposiciones, *remakes*, término utilizado con frecuencia en el ámbito audiovisual *reconstructions*, *re-creations*, *restorations* o *revisions*, todos ellos paradójicos entre sí.

La prioridad que Vida L. Midgelow (2007) concede al concepto de “reelaboración”, se debe a encontrar entre su estructura, a partir de un mayor privilegio a la tradición. No por la cualidad repetitiva de sus procesos, pues entonces la balanza se inclinaría a una labor de recuperación restaurativa, como reconstrucción; tampoco por

una autenticidad de restaurar el conocimiento de una tradición que se ha perdido por una ruptura de la oralidad en la transferencia de lo danzado o por el extravío de documentos justificativos del original. En las “reelaboraciones” sobre las que se puede recolectar la persistencia mitocrítica de recuperar o reinterpretar el bagaje del mito, se apela a una resonancia actualizada de sus sentidos. “For one of the purposes of reworkings is to alter the convention, and, while not all revised texts are progressive evident in these dances is that the source needs to be gone over or re-examined” (Midgelow, 2007: 13). Los límites para determinar la pertinencia hacia la reciprocidad de uno u otro término son tan difusos, que encontrar un concepto que responda a unas expectativas genéricas, problematiza la definición de cada propuesta, que precisaría de un estándar más concreto para identificarse.

“Reworking can usefully be considered as hybrid, palimpsestuous’ text evoke a particularly bidirectional gaze, as they exist within a double frame, taneously evoking and questioning their sources” (Migelow, 2007: 10). El concepto de *palimpsesto* utilizado en esta cita procede del libro de Gérard Genette (1984) *Palimpsesto. La intertextualidad en segundo plano*, como metáfora para exponer las intersecciones significantes presentes “en” y “entre” los textos en una presencia traslúcida que se hace rastro identificable. Una perspectiva teórica que parte de los procesos intertextuales producto de la transformación o derivación hipertextual. Francisco Quintana (1990), con motivo de la lectura *palimpséstica* de Genette, hace hincapié en la *transposición* temática o estilística como una de las posibles interpretaciones semánticas en la confrontación textual. El fenómeno bidireccional de Midgelow (2007) parte de una percepción semiótica de la estructura coreográfica, también *texto* derivado de otros previos, sobre los que se erige emancipado.

“El arte de hacer lo nuevo con lo viejo’ tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos hechos *ex profeso*” (Genette, 1984: 495). La pluralidad de narrativas ejerce en el bagaje mítico de cada personaje una caracterización extensiva de un *contar* que supera su propio arquetipo. La deconstrucción de los *sentidos* del pasado, no los invalida, sino que los completa, los desmitifica, según Midgelow (2007: 27), para hacer a través del texto coreográfico una discursividad *contratextual*. La interacción presente entre el objeto estético de origen y el que surge de la reelaboración o reinterpretación, es susceptible de un análisis intertextual. Por ser este tipo de actividad creativa un producto sujeto a la presencia de condicionantes de otros

textos, de contenidos o figuraciones que componen una *red* al permitir una relación de tipo “entre”, por la correspondencia de las estructuras, los contenidos, el tema o los símbolos. El reconocimiento de dicho fenómeno no siempre es dado por la obra en sí. Tampoco es controlable el tipo de transferencia, pues puede permanecer oculta en su lenguaje, porque su visibilidad está determinada por el receptor de la pieza. Midgelow (2007: 28) presenta la visión de lo intertextual restringido en el mirar entre las capas que lo componen. Los grados de interferencia y, por consiguiente, de percepción de dichas influencias, dependerán del juego al que esté dispuesto a llegar y del soporte identitario que respalda la obra. Al “obligar” al lector de *texto coreográfico* a una interpretación compleja, donde todo aquello presentado en los intersticios del texto, se presenta para Adshead-Lansdale (Midgelow, 2007) a un tipo de recepción más performativa entre los distintos discursos. Este énfasis en lo interpretativo es enumerado en John Frow (1990: 46) como la décima hipótesis soportada por la metodología intertextual. Si las concomitancias entre las distintas versiones disponibles en la reinterpretación *palimpséstica* es reiterada en el tiempo, la interpretación está condicionada a una cadena semiótica (Frow, 1990) dependiente de las transformaciones que el experimenta *texto*.

Si se trata de obras como *Le Sacre du Printemps*, las interferencias intertextuales no tienen por qué ser contiguas. En las versiones presentadas no hay cambio de código, porque los coreógrafos se han ocupado de presentar sus respectivas propuestas en gramáticas heterogéneas de un lenguaje danzado. La obra “fuente”, que en este caso se presenta en el 1913, tiene un lugar prioritario respecto a las siguientes reinterpretaciones, aunque el producto final haya turbado su inventiva primigenia.

En cambio, en Midgelow (2007: 29) se enfatiza no tanto el texto fuente *–pre-texto–* o el origen mítico, como el intercambio dialéctico entre las reelaboraciones, porque se entiende que los propósitos de la nueva creación serán lo suficientemente expresivos como para hacer provechoso el acto de lectura. La intertextualidad desde el enfoque perceptivo se convierte en este momento (Pfister, 1994) en un mecanismo para la recepción en el que el intérprete, lector o espectador son quienes activan los enlaces. A pesar de que, como se conceptualiza en Riffaterre (Midgelow, 2007), para la movilización de todos los temas o reflexiones implícitos en el texto anterior, se necesita en sus términos: “el intertexto obligatorio”. Cuanto más cuando se trata de temas míticos, con amplia tradición y con arquetipos estandarizados. La apreciación de los significados que

la obra aporte en sí misma servirá para potenciar esos mitemas previos o para romper con ciertos patrones aprehendidos. “The knowledge of the source invokes another level of enjoyment and can assist in the reader’s capacity to generate appropriate meaning” (Midgelow, 2007: 30). El tema de la recepción como experiencia plural de los *textos* presentados a una potencial audiencia en el ámbito escénico, es parte ya (Plett, 1991) del propio *hacer* hermenéutico.

“However, while many choreographers may cite or quote other dance text in an intertextual practice, this doesn’t necessarily result in the more crucially acknowledge, embedded and sustained” (Midgelow, 2007: 28). La intertextualidad en la danza se produce habitualmente a través de la intervención del argumento literario de una obra escrita, pero también puede ocurrir que se evoquen ciertos elementos de otras piezas coreográficas, de otros autores, estilos o técnicas, que a menudo puede percibirse como influencia, pero que resulta en el compendio del *texto coreográfico*. Estos no tienen por qué aparecer de forma intencionada por el creador, incluso pueden resultar de la lectura que cada espectador le confiere. Al situar la “responsabilidad” intertextual al proceso de recepción, cuestión amparada por Ortiz (2017), se está dando un peso relevante a la multitud de interpretaciones que el visionado de una obra genera, y al mismo tiempo, se permite emancipar cualquier lectura de un *texto* respecto a la obra que lo origina. “Las acciones sensibles y racionales que implican asistir a un hecho artístico, entonces, también entran en relación con el texto’ que es el espectador, el texto’ que es el intérprete’, el texto’ que es el autor y el texto’ que es la obra” (Ortiz, 2017: s.p.). La pluralidad textual señalada, es recursiva en las *otras* lecturas que traspasarán la barrera de la abstracción sensorial y reflexiva de cada individuo para proyectar su incidencia a un público numeroso. Es este momento en el que se sitúa el creador que versiona o reinterpreta una obra. Midgelow (2007: 28) entiende en este caso, que la reelaboración, como reescritura o versión, se acerca a una actividad creativa intertextual. En la que se reafirma la identidad tanto de los referentes indexados en el *texto* en cuestión, como de los propios rasgos personales del creador que modula las fuentes previas, así como la apariencia mítica, impregnada en la memoria colectiva del inconsciente. A pesar de que, en ocasiones, como ocurre en Ruiz (2001a) se le parangone con la trivialidad de lo quimérico, cuando:

Se aplica a la mitología, al arte y a la metafísica, es una fantasía novelesca sin carácter científico alguno, unos polvos de la madre Celestina, una vulgar “las cosas no son como parecen”, una mojiganga o cantinela hechiceril, un ocultismo mágico y espiritista (Ruiz, 2001a: 221).

Alquimia o no, la influencia de lo que está oculto en la conducta del ser humano, es parte también de las representaciones artísticas que hace de su vivir.

El criterio de Midgelow (2007: 31) se orienta en coartar aquello que es referido a un fenómeno intertextual y a una reelaboración, similares pero incompatibles. Los sistemas de *sentido* de la obra fuente pueden trasladarse sin grandes modificaciones a la nueva obra, pero también hacerse fenómeno intertextual al transformar su estructura dramática, el estilo estético empleado o al presentar un cambio de código del *decir*.

Antes de proseguir con la presentación terminológica que conlleva aparejos de préstamo, de relación o de influencia, atender al “estilo” como concepto que ha servido para identificar un cierto patrón creativo identitario en la investigación. El estilo (Segre, 1985) estaba presente como “stilus” (p: 77) *atticus* o *asianus* en la imaginería teórica clásica. Este supone un tema de abordaje estético en una poética crítica, sobre la que además se encuentra en el contexto de la Literatura Comparada, dispuesto por Guillén (1985), un nexo plural de apariencia ambigua que permite una compenetración artística desde una individualidad entrecruzada. Es “tan amplio que abarca lo mismo la percepción de lo idiosincrático de una obra o de un escritor como la visión de un complejo de modelos colectivos e históricos” (Guillén, 1985: 244). Los rasgos de estilo son los que definen tanto la obra como al autor, pero cuan ambigua no resulta esta definición en la abstracción de la propia a los lugares emergentes de creación. Estilo (López, 2004) también como paradigma que amplía su campo referencial para el reconocimiento clasificatorio de elementos más grandes, que involucran una ideología, un ámbito social o un contexto histórico. Estilo es la manera de *decir*, la cual se equipara a una forma de lenguaje comunicativo, como realización de una determinada constitución del simbolismo connotado y de la evocación denotada de una obra. Meyer Schapiro (Damelio, 2012) lo define como “no solo un sistema de recursos para transmitir un mensaje preciso mediante la representación de objetos y acciones, sino también totalidad cualitativa capaz de sugerir connotaciones difusas así como de intensificar las emociones intrínsecas o asociadas” (p: 72). A través del estilo, se configuran patrones de subjetividad retroalimentados por la

acción intertextual como hacedora de las inferencias de ese tejido textual que reflejten los temas, las estructuras o el argumento. El estilo, hace que la apariencia formal de los mensajes transportados a través del arte se moldee a semejanza de una evocación no cuantificable, fuera del estado que Leo Spitzer (Segre, 1985) reconoce excediendo el “estado psíquico normal” (p: 79), es decir, la formulación expresiva en sí del arte. La “desviación” de Spitzer no deja de ser una forma de comprender cómo a través de elementos significantes iguales en apariencia, se puede generar un significado connotado discordante por la acción de la expresión o la apelación. Resulta esta también una derivación cuestionada por la posmodernidad danzada, que atraviesa el *mover* cotidiano en búsqueda de un sentir estilístico de expresividad emergente.

La reelaboración parece conceptualizar un cambio de medios corporales, de estética escénica o de potencias del *mover* hacia el canon, que la incorporación de otro tipo de fuentes. También el estilo está comprometido en esta tendencia a reinterpretar, a la turbación del sentido canónico o a la crítica sociopolítica como arma reivindicativa. La intertextualidad es una forma de reconocer la interferencia, para el reconocimiento de las cuestiones identitarias que emergen en el *estar* estético y expresivo. ¿Realmente hay una pureza tal en las obras, que resulta imposible no encontrar *algo* que haga referencia de alguna u otra forma a los *textos* que le anteceden? Evidentemente hay cierta limitación en las redes vinculantes. No todo es válido, ni todo está influido por lo presente como si se dispersase una malla contaminada e infectada de la inventiva de otros. Surge entonces otra cuestión ¿es contaminación, algo negativo, la interacción con el pasado, con aquello remoto que antecede al presente en el que se habita? ¿Es admisible percibir el fenómeno como si de un “tráfico de influencias” se tratase? ¿El arte acaso no se beneficia de lo que otros han indagado o testado primero?

El texto fuente, presente en la traducción intersemiótica, en la intertextualidad y en la reelaboración o reinterpretación, ¿se activa con la interferencia del nuevo autor? ¿puede quebrarse, fragmentarse o destituir sus *sentidos*? ¿hay conflicto entre el bagaje previo que soporta la obra fuente y el texto coreográfico sobre el que se ha de mitificar el relato reelaborado? ¿Es la relación filial un diálogo acompasado entre intertextos? ¿Los cambios ejercidos pecan de discrepancias que enturbian la memoria del texto fuente?

En la misma fuente bibliográfica se cita el trabajo *The revisionist stage* (1994) de Robert Brustein, en el que se enuncia una doble categorización entre las obras que

presentan una coincidencia conceptual respecto a la obra fuente –*simile*– y aquellas que esbozan, con apenas ciertos trazos, la pieza previa, subyugando la “metáfora poética” de sus propios referentes literarios. Su instancia crítica favorece la heterogeneidad plural de una obra homenaje que puede quebrarse a sí misma, por la no aceptación interpretativa de crítica y público. Esta distinción parece acercarse a lo que Pavis (2000) categoriza en torno a la tipología de la puesta en escena, o puesta en acción dramática, de los textos clásicos. Su criterio se cimienta en la forma en la que el texto dramático se presenta en el lenguaje representacional, según los grados de “reconstrucción” a los que se le somete. Siendo un proceso en el que la transducción literaria no pierde su textualidad lingüística, se impone a una transformación de códigos en donde es posible (Pavis, 2000: 213-4): una “reconstrucción arqueológica”, como reedificación de los caracteres que compusieron la obra en el momento de su representación; una “historización”, en la que, contrariamente a lo que se podría pensar, rompe con la contextualización fidedigna para reconfigurar las perspectivas adaptando la pieza a los tiempos presentes; una “recuperación” que permite cualquier tipo de cambio; la “puesta en escena de los sentidos posibles” aspira a la heterogeneidad de significados sin jerarquizar sus signos; la “puesta en voz” se detiene en la danza respirada del texto más que en las imágenes visuales y, el “retorno al mito” que extrae la esencia fabular del relato que se ha generado, “es la negación de la historización, de la recuperación y de la puesta en voz” (Pavis, 2000: 214). Esta clasificación está sometida a los enfoques que se dan desde el texto teatral, para un acercamiento semiológico de la *literariedad* textual en la escena, pero en tanto a involucrar las alteraciones posibles de esa transferencia, el tratamiento encarnado es lo más próximo al hacer reinterpretado de las obras danzadas.

La convergencia terminológica se diversifica según los *sentidos* recuperados de otra obra, sea esta un ballet que se versiona, un texto literario que se transduce reelaborado o un mito reinterpretado hacia otro lenguaje.

Bobes (1987) presenta la equivalencia entre el texto literario precedente, del género dramático o teatral, respecto a la traducción escénica de su estructura dramática, ¿cómo no esperar que en la transducción de un referente mítico literario a al lenguaje de la danza, se haga una copia de sí? “De qué modo una representación puede ser fiel a un texto de lecturas múltiples” (Bobes, 1987: 31). La posibilidad de hacer de un mismo discurso sentidos poliédricos es parte de la riqueza artística común a todo lenguaje

cultural. Su grado de equivalencia no se tasa por el mismo criterio. La mirada del autor, el coreógrafo, hace la labor de confrontar los inconscientes discursivos que emergen al recuperar el conocimiento previo. Por una visión que es para Midgelow (2007: 31) bidireccional por aunarse lo “ancestral” con lo nuevo, en un enredo, fusión o recodificación entre intertextos.

La posible interferencia entre los discursos no debe ser una traba para reclamar la autenticidad, de todas las variaciones que se pueden ejercer sobre una obra. El grado de legitimación de la obra nueva –no etiquetemos su existencia en este momento–, es parte de la categoría alcanzada en el proceso creativo de alteración de la obra “original”. Un término que se prefiere sustituir por el de “fuente”, por implicar el primero en su antagonismo una connotación juiciosa, en la que se le podría restar categoría por reducir su esencia a ser “copia”, cercano a una connotación de “plagio” o “apropiación”. Las modificaciones ejercidas en la composición de dichas obras ¿suponen un quiebre del status clásico? ¿Hay una escala perceptible que valide un procedimiento de alteración frente a otros? Al ser un conocimiento mítico el que está siendo transformado ¿se presenta el relato de la obra fuente, entronizada hasta el punto de pertenecer a sus respectivos autores, sea Eurípides, Séneca o Sófocles, su conocimiento de ritualidad fabulada? En Villalobos (2003) se dice que no es posible llegar a un acercamiento cosmogónico de los textos: “No existe un *texto primero*, pues tal cosa supondría el lenguaje como materia previa (*primera*) virgen, no desflorada por el uso ni trasformada por el volumen de las escrituras” (Villalobos, 2003: 138). ¿Cómo entonces proveer de una entidad autoritaria entre *textos*? Sotomayor (2005: 218) por su parte recuerda como en la oralidad estaba inscrito un conocimiento tan universalizado, retrato de la humanidad, que hasta se daba una simultaneidad de relatos en “temática y estructura” en regiones separadas por miles de kilómetros de distancia.

El rasgo principal que reluce en la “oposición” entre la obra fuente y el *texto* resultante, aquel objeto estético que se toma como “obra final” aunque no sea tal su condición, hemos visto que era el de intertextualidad. Conducida esta hacia la reducción de las equivalencias y divergencias, para el reconocimiento de un elemento común, que haga de su transformación otra pieza artística. La creación artística parece prolongarse entre el tiempo, por no completarse el habla del *texto* que reivindica la exaltación de su existencia. El magnetismo entre la oscilación variada del danzar del discurso ensamblado

provoca enlaces creativos de tensión, en los que se contempla el funcionamiento de cada uno, según el grado de exégesis que abarca en su habla.

Susan Bassnett (2002) hace de la jerarquización entre tres de los conceptos más recurrentes en este sentido, recordemos: traducción, versión y adaptación, una escala dirigida en el ámbito de recepción por el intérprete o lector. En donde se supera lo lingüístico estructural para acceder a la equivalencia semántica, contenido presente en el *mover* danzado, a través de la presencia física del cuerpo, la distribución de su estar en la escena, los dibujos coreográficos, así como el resto de los elementos significantes.

El concepto de “traducción” (Braga, 2011) implica en el caso del ámbito teatral otras reglas sobre las que mantener la preceptiva no verbal del lenguaje articulado, lo que se denomina texto *meta*. En el que se presenta el *texto* como una representación fiel al original, proyectado hacia las otras maneras de mirar su narrativa desde una pragmática escénica. Santoyo (1989) entiende que este tipo de traducción dramática se ve perjudicada por el agotamiento conceptual al que se somete el término, al abarcar con holgura estrategias diferentes.

La *traducción* no existe, ni como práctica, ni como proceso, ni como teoría. Ni siquiera como resultado textual. Para ser más exactos: la traducción nunca debió haber existido en los términos en que lo ha hecho y hora es ya de buscarle una muerte digna (Santoyo, 1989: 95).

En el fenómeno de recuperación mítica, calificable como reinterpretación por implicar una transformación de sus códigos primigenios, así como una ruptura incluso de la ritualidad fabulada en su estructura, hay una cierta dirección transfigurada, no tan alejada de los preceptos de la traducción. No una lingüística, en su más puro sentido, pero sí en cuanto a la traducción dramática tratada en los Estudios Dramáticos, de autoras como Anne Cluysenaar o Susan Bassnett quienes se ocupan de los procedimientos por los que esta herramienta se relaciona con el arte. Tanto en su propósito utilitario para valorar la capacidad comprensible de los textos, como al trazar los puentes que faciliten el intercambio artístico.

El de “adaptación” (Braga, 2011) se potencia cuando se produce un cambio significativo en el proceso de transformación. De hecho, en la tercera acepción de la RAE para el verbo “adaptar” se precisa: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc.,

para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original” (RAE, s.f.). En parte, ineludible cuando se está tratando con lenguajes distintos. Enrique Llovet (1998) entiende en el contexto teatral dramático, que tanto en la “adaptación” como en la “versión” hay un proceso de reescritura. En los casos en los que se traduce de una lengua a otra, así como cuando se presenta un traslado entre géneros, o cuando se permutan los aspectos que la definen, hasta casi hacer que se diluya el autor del texto en la dramaturgia escénica.

La sinonimia entre “adaptación” y “versión” elude los grados de dependencia respecto a la obra de origen, resultando la segunda según Lax (2014) una reinterpretación más abrupta de la realidad ficticia para hacer más protagonista la estilización del autor. En cambio, en la primera afectaría al cambio de código, por ejemplo, lo narrativo lingüístico, en dramático escénico o lo literario, en dramaturgia coreográfica.

Una cosa es que un texto tome prestados elementos de otro, se base o se inspire en otro para existir en parte como tal (conexión genética de la escritura) y otra que esté presente en él, que precise de su apoyo o presencia –subyacente o superpuesta– para significar cumplidamente (conexión semiótica de la lectura) (Quintana, 1990: 182).

Pavis (2008: 10) entiende esta transferencia de lo discursivo como una “transposición”, tomando el término de Julia Kristeva, agente activo en el paso del lenguaje mítico-literario al coreográfico. Por otro lado, Lax (2014) considerando aislada la “versión” de su homóloga, en la recuperación de un arquetipo mítico, en tanto saber colectivo y comunitario, la obra resultante estaría supeditada “a una profunda elaboración artística” para hacerse, en el caso de la danza, *texto coreográfico*. Para ello, utiliza el prototipo de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, escrita a partir de un crimen reseñado en la prensa.

Esta transformación creativa, presente en la danza como en otras disciplinas, implica unos condicionantes, que quiebran los propios conceptos, al ser en cada caso estilizaciones autorales. ¿En qué medida las versiones danzadas de Medea estarían recomponiendo, transformando, reescribiendo, traduciendo, recuperando, adaptando, reelaborando o abstrayendo los prototipos de la lectura mítica?

Es conveniente, por otro lado, generalizar respecto al tipo de procedimiento, a la pertenencia a cánones contruidos a posteriori por el teórico, dando cuenta de una situación paradigmática, pero no siempre respetando la multiplicidad posible en la creación cultural. ¿Es posible aunar la inserción “cronotópica” de un sistema no absoluto transformador de contenido, de estructura y de su estética formal, en una misma forma de crítica o de hermenéutica?

La ambigüedad no deja de coartar la sistematización que particulariza lo universal, pues en todos los ámbitos culturales y artísticos se evidencian los intercambios entre lo cinematográfico, lo musical, lo literario, lo pictórico o lo coreográfico.

La adaptación y la versión no aparecen homólogas en Sotomayor (2005), a pesar de ocuparse ambas de un mecanismo transformador. Tan sólo contemplaría dentro de la adaptación una operación intertextual sobre la que se delimitarían el engranaje dual, entre hipotexto e hipertexto, relegando la versión, por no potenciar los canales que conectarían ambos elementos, y en donde los cambios no generarían una correspondencia directa. Las alteraciones profundas en términos de *sentido*, discurso o mensaje no serían validables en términos de adaptación, pues se pretende tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, trasladar el *ser intrínseco* de la obra a otra competencia lingüística en el primer caso, o a otro lenguaje en el segundo.

La afección de la reinterpretación en los discursos del arte es juzgada positiva y negativamente, respecto a las conexiones reales existentes con esa obra fuente o de origen. La intención del artista, “¿Qué es lo que el autor quiere decir con aquello que quiere mostrar en la puesta en escena?” (Fuentes, 2014: 69) afecta a la coherencia, la intensidad, y el grado de paridad con la posible deconstrucción de los discursos asociados en el despertar creativo. “Una operación valorada a veces como un asesinato y a veces como un acto terciario de creatividad” (Llovet, 1998: 4). En todos los casos, se genera un procedimiento semiótico en el que se transfieren códigos, aun cuando en el caso del teatro, los actores mantienen en mayor o menor medida una réplica lingüística de lo que se recoge en el texto. Más todavía ocurre cuando es la danza la que toma las riendas narrativas de los arquetipos míticos, donde la transposición es análoga a la puesta en escena del texto dramático: “from page to stage” (Santoyo, 1989: 109).

Aquí el “adaptador” se desvincula del texto, forma y parámetros culturales del original para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales

modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva (Santoyo, 1989: 105).

Los niveles en los que ocurre la adaptación (Santoyo, 1989) imbrican también la estructura, y resultan dispersos los límites que determinan el distanciamiento de los elementos presentados en el objeto estético original. El método para concretar los cambios presentes en las heterogéneas formas de presentar una obra en la escena conlleva múltiples decisiones. La primera resulta descubrir qué es aquello que se pretende conservar del texto original o de la leyenda mitológica, reescrita en forma de literatura en la tradición posterior. ¿Es una recuperación honorífica de la esencia clásica presente en la antigüedad? ¿Es la reivindicación de un discurso moralizante atrapado en las voces silenciadas de las otras exégesis de una misma historia? ¿Es una indagación profunda en las parcelas ocultas de un personaje, para hacer de su lenguaje una gramática comprometida con los requisitos ideológicos, culturales o estéticos del momento? ¿Es la comunicación de un mensaje paralelo, equidistante a los arquetipos del texto anterior, el objetivo de esa nueva presentación artística?

Según Llovet (1998) “pasar de la sensibilidad del pasado a la sensibilidad del presente es adaptar” (p: 12). La manipulación generada en este tipo de composición es en sí un acto creativo con entidad propia, que da vida a una exposición pendular con un grado de apertura a lo que se ha “traducido” de variable extensión. La restricción a los cambios es más una consecuencia de la dependencia popular a la tradición, a arraigarse a una única forma de entender o de comprender un arquetipo, que a las limitaciones naturales.

El ballet de Paul Taylor sobre el original de Nijinsky es definido por Marcia B. Siegel (Morris, 2005) como una “versión” de *Le Sacre du Printemps*, titulada con el nombre de (*The Rehearsal*), estrenada en el 1980. Los aspectos compositivos son más un guiño a ese rito pagano, que una traducción como tal de la esencia ritualizada y mítica que otras obras encierran. A menudo la obra versionada se presenta por oposición al resto de intertextos que componen su estructura, al menos en aquello que se presenta “invariable” en la memoria cultural. La capacidad mutable, es un terreno resbaladizo, por estar el conocimiento cultural y artístico de los antepasados, condicionado a las lecturas que en cada época se han dado de sus materiales. La experimentación abre la veda hacia el pragmatismo enigmático de la distribución de la narrativa, en esta transferencia de elementos míticos.

En Lefevere (1992) a esta permuta de géneros, conceptos, estilos, argumento o dispositivos de transmisión, dentro del ámbito literario, se le denomina *rewriting*, como “reescritura”. Una acepción, que también está presente (Braga, 2011) en Manuel A. Conejero, sobre la que también aparece el campo didáctico de aplicación, a partir del que una pieza de gran envergadura académica es adaptada para hacer su lenguaje más asequible; también es factible que lo reescrito tome un cariz ideológico. El concepto de reescritura implica en su propio lexema el término “escribir”, asociado a la utilización de un sistema de signos muy concreto, regido por el sistema lingüístico. Hay en su caso una transformación, pero se distancia su método de cualquier conversión que implique un cambio de código, de lenguaje. Lefevere (Sotomayor, 2005) asocia también a este término el de manipulación, porque en la reescritura está presente en gran medida la idea de acercar la imagen compleja del patrimonio literario a un lector que pertenece a una etapa formativa.

El término no hace más que oscilar, que suspenderse alzado en la recurrencia de recuperar cualquier tipo de memoria cultural y artística en una alteración de sus cimientos. Poesio (2008) sintetiza las siguientes características como recurrentes en las obras que revisionan o reescriben los clásicos, desde Mark Morris a Matthew Bourne, a partir de un hipotético sistema preestablecido en Mats Ek:

The inter- and intra- textual interpretation of the dramaturgic layout which draws on a pre-existing, well-defined narrative, the choreographic synonymy, the pondered subjective manipulation of allusions and, finally, an equally subjective, though never irreverent or radical interaction with the ballet’s score, quoted respectfully and in its entirety, are the symbiotically inseparable fundamentals of choreographic revisionism (Poesio, 2008: 85).

En todos los casos, con independencia del grado de correspondencia respecto a la obra original o a los referentes anteriores, la llamémosle reinterpretación, reescritura o transposición intertextual, es una “vuelta a”, implica un “retrotraerse” a los conocimientos culturales y artísticos previos y, como tal, es el requisito indispensable de interpretar ese bagaje previo. La interpretación de lo danzado es para Adshead-Lansdale (1995) una experiencia compleja, que no depende de la subjetividad de un individuo, sino que está inmersa en una pluralidad de sentidos de lectura.

6.3.2. *El tejido mítico en la ensoñación artística de una mutación hereditaria: el gran ritual danzado de La consagración de la primavera y otros textos coreográficos*

Ya sabemos que la literatura recupera el imaginario del mito para despertar la sensibilidad ontológica de la humanidad. En el momento en el que esto ocurre, se convierten los textos en paradigmas de un mito literario o “literarizado”, que ha sido recogido por un autor, quien le confiere una estética hasta convertir sus elementos en un signo metafísico (Herrero, 2006). Así, cualquier parcela artística puede beneficiarse de esta práctica, en tanto recuperación (Bulhões, 2004).

Los referentes que toma el autor pueden proceder de una fuente oral, cuyo origen es de complicada precisión por pertenecer a un pasado remoto o, por el contrario, haber sido de utilidad pragmático-artística para otros referentes. Martínez-Falero (2013: 483) recoge los caracteres que delimitan la diferencia entre un mito literario y el mito antropológico desarrollados por Frédéric Monneyron y Joël Thomas, que añade a la anterior precisión: el simbolismo de sus sentidos y el paradigma de especulación filosófica. Para terminar, Claude de Gréve (Martínez-Falero, 2013) completa con mayor rigor: el carácter alterable de sus lecturas, la irracionalidad de las situaciones y su plurivocidad crece con el paso del tiempo. Píndaro, Eurípides, Ovidio, Valerio Flaco, Séneca o Corneille son autores que han *literarizado* el mito de Medea. La diacronía de sus textos se entrelaza en una *narratividad* común, que se percibe como tal en el imaginario colectivo. “El mito reformulado opera entonces como un ‘interpretante’ o como un ‘intertexto’ frente al cual adquiere sentido la labor de profundización o de modificación que ha introducido como marca original el autor del texto nuevo” (Herrero, 2006: 73). Entonces, cualquier rama del arte, toma estos relatos de la mitología y los convierte en otro relato, que puede ser musical o pictórico, además de reformularse desde la propia narrativa literaria, como el caso que menciona Herrero (2006) de las tragedias de Eurípides: la *Andrómaca* en versión de Racine o la *Electra*, de Sófocles y su homóloga de Jean Giradoux. El mito en este caso se convierte en un *intertexto* susceptible de ser reinterpretado o reescrito. La semejanza es poderosa y aunque los enfoques cambien, el espacio global persiste “como un esquema simbólico prototípico” (Herrero, 2006: 70). “Danièle Chavin, insiste en la función del mito como ‘intertexto’ generador de nuevos

textos que instauran con él relaciones de *hipertextualidad* y justifican así la perennidad del mito” (Herrero, 2006: 70).

La reescritura, realizada con sensibilidad e imaginación personal, activa las posibilidades iluminadoras de los mitos literarios y permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nuevas preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano (Herrero, 2006: 69).

Cuando se turban los acontecimientos que provocan la reacción mitificada de los textos, se releen los *mitemas* propios del mito para trincar el camino que el discurso textual ha seguido a lo largo de la historia. En el lugar donde prevalecería el cambio de los constituyentes de la acción narrativa, se pone en marcha la mecánica de la “excavación de-mitológica, es decir, aquel trabajo que aspira a deconstruir el mito para poder leer la materia viviente que existe detrás de la representación narrativa” (Vinale, 2018: 94). El entrelazamiento de épocas, fruto del “enfrentar” mitos como el de Medea con otros contextos bien alejados del nacimiento de la leyenda original, presenta sus condicionantes (Vinale, 2018) por su “acronía”, por subrogar temporalidades.

Claude Brémont determina en un contexto algo diferente que el futuro es el único propietario de la reserva de sentido ofrecido por un tema y que su primera adaptación sólo abre el camino para este tema, pero no lo agota (Frenzer, 2003: 35).

Este principio de la no permanencia, del dinamismo como motor que acciona los ejes estructurales que han definido una determinada apariencia mitificada del llámese tema o argumento; y de la metamorfosis caracterizada como máscara de distinto disfraz, motiva a indagar sobre los rumbos escogidos en el mirar estético a través de una recurrencia diacrónica.

“Dice Luis Gil que la razón de la pervivencia de algunos mitos griegos con preferencia a otros no debe buscarse en sus valencias intelectuales o en sus estímulos a la acción, sino en sus valentías emotivas” (Picklesimer, 1998: 349). Una reposición, que opera en muchos casos para Bulhões (2004: 70) como una “actualización simbólica”, por lo que los caracteres míticos han sido sustraídos de su espacio. Los signos que pertenecen al mito no es que desaparezcan, sino que en la reivindicación de temas contemporáneos

se “disfraza” lo arcaico, adquiriendo sentidos moralizantes que pueden ser deudores de sus atributos. “No hay una incorporación del pensamiento mítico en los moldes clásicos, sino una incorporación de elementos míticos” (Bulhões, 2004: 70).

La cultura, como elemento comunicativo y en su composición simbólica de la realidad se fundamenta, según Magda García von Hoegen (2014) en un procedimiento semiótico, en el que las significaciones se enlazan como una red de tejido. Esta similitud análoga a la tela de araña entretejida a imagen del cosmos es un símbolo de la cosmovisión maya: el k’at “que significa el tejido de la vida, el entramado, la red” (García, 2014: 37). También tejido, en tanto hebra que compone el armazón de un texto artístico, o de aquel *texto coreográfico* que compone la obra de danza en toda su extensión. El objeto artístico, está igual compuesto por una serie de información significativa, procedente de fuentes variables a través de las que mostrar el tejido dramático.

Entre los entresijos del lenguaje, el tejido del texto literario es similar al coreográfico si tomamos la estructura multidimensional en la que Barthes (1994) se ampara para exponer cómo los espacios del *sentido* son mutables. Los significados no se imponen desde el texto, sino que se sugieren, tanto el espectador como el lector son responsables de elucidarlos. Esta cuestión se potencia en el lenguaje empleado en la tragedia griega, donde “el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral” (Barthes, 1994: 71). La heterogeneidad en los significados o *sentidos*, disponible para su lectura en los textos mitológicos que siguen la estructura trágica, es lo que el artista aprovecha en el momento creativo en el que se despoja de presunciones anteriores para la configuración de algo nuevo. La reinterpretación de las obras sería la culminación del gran objetivo de la “escritura” y extensible esta a la misma acción de coreografiar.

Ya nos ocupamos de los significados metafóricos existentes entre tejido y texto, el origen de su unión, así como la forma en la que ambas cuestiones se articulan en el lenguaje danzado narrativo, en tanto *texto coreográfico*. Es momento de indagar sobre el hilar de la reinterpretación en el contexto de la danza, como ritual, para ampliar el bagaje interpretativo.

La oralidad es el canal por el que se ha transmitido a lo largo de la historia la tradición coreográfica. No es ningún secreto el hecho de que las obras han experimentado a lo largo del tiempo mutaciones, por la pérdida parcial o completa de su *texto*

coreográfico o por los matices introducidos por los propios intérpretes, para su lucimiento. “Therefore, dance texts’ are more malleable, more subject to mutation than those of other performing arts in the West [...] Authenticity is difficult, if not impossible, to verify in dance history” (Banes, 1998: 8). Esta limitación restringe la posibilidad de tener “entre las manos” del académico los materiales completos originales para examinarlos. Se trabaja con la suposición de lo que pudo haber sido, con la huella audiovisual vigente, con los retazos de grabados o anotaciones que permiten la reconstrucción. Estas son el tipo de fuentes primarias a las que tanto el coreógrafo cuando revisa una pieza, como el historiador, crítico o analista cuando la reinterpreta, puede manejar para producir los testimonios escritos más aproximados a la “realidad”.

Por eso es importante no centrarse únicamente en algo tangible como un texto escrito, aun cuando es Eurípides quien lo ha compuesto, sino que la lectura, aún al presentar la evidencia literaria en el coreografiar, debe tomar en consideración las otras fuentes. Banes (1998) utiliza la trama como la gran biblioteca sobre la que obtener el contenido que identifica el carácter de los personajes femeninos que intervienen en los ballets, para conocer los roles de género impresos en las obras. Se utiliza el *contar* como vehículo transmisor de ideologías, de presunciones morales o de cualquier tipo de parámetro politizado, histórico o cultural.

La proliferación de proyectos en los que lo intertextual es un mecanismo creativo por el que generar discursos, resalta en los ámbitos culturales. Es por ello quizás, por lo que se ha necesitado concretar fenómenos teóricos como la tematología o la mitocrítica, como herramientas de análisis, de estandarización o de indagación académica. Los términos están para estabilizar un modelo clasificatorio, pero el caso es que, con independencia al léxico utilizado, el coreógrafo, como cualquier autor, construye sus puentes, dispersa las similitudes para que la analogía o el paralelismo evoque a través de la pervivencia de sus arquetipos, de su estructura o de sus materias argumentales, un determinado producto anterior, en este caso literario o mitológico.

Detenerse a continuación en obras que, si bien distan entre sí, por estilo, época y discurso, su tejido intertextual se conecta con facilidad con otros textos. Algunas son fruto de la reinterpretación de *textos coreográficos* previos o de *mitemas* anteriores, pero todas componen un tejido en el que prima al aspecto ritual o mítico en el *contar* de sus cuerpos.

En el ballet *The Cage* de Jerome Robbins (1951) con música de Stravinsky para el New York City Ballet, se toma como referente la figura mitológica de las amazonas, pero el ballet termina aproximándose en sus formas y comportamiento al animalismo reptil. No hay una imagen concreta del insecto que adquieren en su *mover*. La agresividad domina su presencia, la falta de raciocinio o conciencia parece despojar a la mujer de su capacidad humana, enfrentándolas con vehemencia al sexo masculino. Es una exaltación del poder marcial de una tribu en el respeto a unas traiciones primitivas, como son el sacrificio¹⁹⁴ de un ser humano para la consecución del ritual iniciático de las novicias. La novicia se enamora del hombre, pero no lo protege hasta el final, como sí hizo Giselle en el Reino de las Willis¹⁹⁵, sino que se convierte en *femme fatale* (Lawrence, 2001). Hubo en el estreno una falta de comprensión del discurso narrado, pues Robbins fue acusado por la crítica de presentar una obra misógina (Banes, 1998) en la que incentivar un odio gratuito.

El arquetipo de la “mujer fatal”, sin escrúpulos, es recurrente en la literatura. *Carmen* de Merimée es un clásico, aunque el origen según Carrión (2016) es Lilith, de quien también surgirán el resto de las mujeres, como *Medea*. Representa la ira en el entorno familiar, sus tormentos son fruto de un temor infundado, desterrada al abismo oceánico, al ocultamiento por embelesar con su hechizo (Chevalier y Gheerbrant, 1986). Al presentar la idea demonizada de la mujer, parece justificarse la tiranía del hombre, cuando es en realidad una representación del “miedo del hombre a verse devorado por una mujer” (Carrión, 2016: s.p.). Su aniquilar es metafórico, relacionado con la pérdida de poder y de control, así como con las ansias de un dominio absoluto, que amenaza con perderse. La furia de las Bacantes en el mito de Orfeo se enmarcaría también en esta perspectiva, de hecho, resultó base para la construcción del ballet *The Cage*. Aunque Robbins no lo reconoce, su biógrafo Greg Lawrence (2001) insiste en relacionar el ballet

¹⁹⁴ El sacrificio humano, más cercano a la actualidad como parte de un ritual, es consumado por los “dinka”, un ritual estudiado por Godfrey Lienhardt en *Divinity and Experience* (Girard, 2005). La ceremonia inicia con partes cantadas a coro, a partir de las cuales se empiezan a efectuar enfrentamientos violentos como antecedente a una agresividad colectiva, pero contenida hacia una única víctima. Una batalla cuerpo a cuerpo, que Girard (2005: 106) define como una danza ritual, por su simétrico acaecer.

¹⁹⁵ Robbins, ante la perplejidad que ocasionó la obra en la crítica del momento, comparó la actitud que toman los insectos/ mujer respecto a los hombres con el segundo acto de Giselle, en donde la venganza de las Willis encabezas por su reina, Myrtha, atormenta a los hombres como sacrificio por haber perdido su vida antes del matrimonio. Aunque, la actitud de Robbins hacia la brutalidad con la que retrata las acciones de las mujeres no pertenecía a ninguna concepción ficticia, sino a una situación real personal: el frustrado romance con la bailarina Nora Kay (Lawrence, 2001).

Orpheus de Balanchine, con la estructura que compone a partir de la música de Stravinsky.

El origen de esta imagen demonizada de la mujer, lo sitúa Angélica García (2006) en Francia, en el siglo XIX, cuando según Eetessam (2009) se produce un despertar en la cultura occidental.

El contexto finisecular del Ochocientos, sexófobo y misógino –especialmente acusado en la Inglaterra victoriana– alumbró este arquetipo, que comenzó a manifestarse iconográficamente cuando los artistas plásticos adscritos primordialmente al Prerrafaelismo, al Simbolismo y al *Art Nouveau* dirigieron su atención hacia una serie de mujeres con distinta procedencia (García, 2006: 178).

La reminiscencia directa de la imagen mítica de este arquetipo en el que se demoniza a la mujer procede de Lilith –en acadio Lilitu–. Sin determinar su origen¹⁹⁶, lo que interesa en este punto es esta imagen perversa, asociada a la mujer, como tema que se presenta reiterado en otras personalidades, a su vez objeto de versionados diferenciados. A pesar de su heterogéneo andar en la tradición discursiva de la cultura mítica, sus caracteres persisten en gran parte de los retratos que de ella se han hecho:

Llega, casi intacta, hasta nuestros días, caminando por el fino sendero que separa lo bíblico de lo mitológico, lo transgresor (como han apuntado los más recientes estudios feministas) y lo perverso (según la lectura que tradicionalmente se ha hecho de su rebeldía hacia Dios y Adán) (Eetessam, 2009: 232).

Retratos que se reproducen con otras características en los seres femeninos que pueblan los textos artísticos. En los que, el tema de la maternidad se utiliza como arma por la que desafiar la integridad de su propia condición de mujer, en los que se violan los principios que deben regir su estructura, como templo inexorable.

La perversión humana a causa de la mujer es común en otros *mitemas*, entre ellos estaría el de Pandora, pero también, como otra fuente del arquetipo, se encuentra la figura

¹⁹⁶ En Eetessam (2009) se hace un breve recorrido por la presencia de la figura de Lilith “en la tradición asirio-babilónica, gregorromana, judaica y medieval” (p: 232). En su representación artística, hay que destacar el trabajo plástico de Dante Gabriel Rosseti, fechado entre el 1865 y el 1868, en el que se representa el aspecto y el carácter de esta imagen femenina. En *Anexo 19* se presenta una imagen del citado cuadro, titulado como *Lady Lilith*. Chevalier y Gheerbrant (1986: 648) la localizan en un tiempo anterior a la Eva mitocondrial, pero coetánea a su existencia, homóloga a Adán, naciente de la Tierra, independiente y ansiada por Caín y Abel.

mitológica de la Sirena, presente en la épica homérica como mujeres que hechizan con su canto hipnótico a todo aquel que navega por sus aguas. Es en la *Odisea* (Brioso, 2013) donde Circe advierte a los navegantes de la profecía que malogrará el viaje que emprende Ulises y sus compañeros. La reunión con la de “bellos rizos”, vaticina el encuentro con las sirenas e indica la forma de salir indemnes de su encanto: tapar los oídos y atar a Odiseo a la Nave¹⁹⁷. Las sirenas, como estaba previsto, aparecen. Son seres híbridos entre lo acuático y lo terrestre (Galindo, 2017), pero no se desoye la voz de Circe y finalmente consiguen huir¹⁹⁸. El retrato de la Sirena es más explícito en la travesía de los Argonautas, recogida por Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas*, aunque todavía no se llega a introducir (Brioso, 2013) la característica de su sensualidad, que es posterior. La lira de Orfeo se superpone a su canto “en un desafío de portentos sonoros, y haciendo que la una anule al otro” (Brioso, 2013: 47). Símbolos de la lujuria o la tentación, en la *Oda IX. Las Serenas. A Cherinto* de Fray Luis de León (Galindo, 2017) o de la clemencia en el cuento *El silencio de las sirenas* (1931) de Franz Kafka.

Como figura marina –iconografía estandarizada entre los siglos IV y V d.C. (Galindo, 2017)– experimenta una metamorfosis hacia un ser alado, tras el rapto de Core o Perséfone. Las razones que justifican esta transformación no llegan a estar consensuadas: como castigo de Deméter al no lograr impedir el rapto de su hija, siendo las sirenas compañía de sus juegos, o como reflejo de su sufrimiento ante este mismo hecho, para hacer del vuelo un lamento manifiesto (Brioso, 2013). Las variaciones se suceden en otros textos –como las *Argonáuticas Órficas*–, también en aquellos que construye el lenguaje teatral de la danza, por el carácter “perenne” del mito. No por su inmutabilidad, sino por ser su “lenguaje discursivo” perdurable, inteligible para otras formas artísticas y atractivo para utilizar su alegoría en otros relatos.

La selección poética, que opera tanto en la *Odisea* como en el texto de Apolonio, permite retomar siempre un tema, entrando a saco en el terreno de la que hemos llamado enciclopedia mítica, y crear a partir de ella un nuevo producto estético (Brioso, 2013: 56).

¹⁹⁷ En *Anexo 20* se incluye el extracto del Canto, en el que Circe advierte a Ulises u Odiseo de su actuación ante el encuentro de las Sirenas.

¹⁹⁸ En *Anexo 21* se relata el breve fragmento en donde se genera el encuentro.

En el ballet *Strange Fish* (1992), se utiliza la imaginería de la Sirena por el poder sensorial que domina al ser humano, por el deseo erótico de los cuerpos, con el interés de que la apariencia mitificada pueda hacer que el contenido crítico incorporado –los juicios de género impresos en su narrativa (Adshead-Lansdale, 2002)– se transmita con una imagen reconocible. A través del gesto coreográfico, de lo musical, en su vocalización frenética, arbitraria en el uso del *stacatto* y de rítmica vibrante, cercana al grito, a la burla sincopada y a la textura plural.

The sirens mimic this vocal madness, creating their own version of ‘shrieks’ in subtle and small shifts of parts of the body, often moving a small part out of alignment with the rest, as though commenting on the sound, and reflecting the paradoxical counter tensions heard within it (Adshead-Lansdale, 2002: 130)

Lloyd Newson es el creador de esta obra de teatro físico, *Strange Fish* (1992), en el que el movimiento permite una conversación entre los cuerpos, desde un ritual religioso cristiano –la crucifixión de un ser, que resulta ser una mujer–, pasando por la seducción del un personaje masculino, análogo a Ulises, que se deja cautivar por un ser femenino, una sirena. En la obra: Wendy Houstoun y Nigel Charnock. La inclusión de las referencias griegas del mito es para Adshead-Landsdale (1995) una propuesta intertextual. En esta misma referencia bibliográfica se da cuenta de la multiplicidad de enfoques que, en un caso como este, de reinterpretación mítica, posibilitan la lectura de una obra coreográfica desde su apariencia discursiva:

It could be the action of the body, the movement of trunk, or feet or arms, that is described; it could be the spatial location of movement or the relationships between the main characters; it could be the ideas that are addressed (Adshead-Landsdale, 1995: 28)

La danza supone un llamamiento inacabado de constante revisión y recuperación hacia la transferencia encarnada entre cuerpos. “In this strong desire to re’-visit old texts from new directions that is the driving force behind dance reworkings” (Midgelow, 2007: 13). Es parte del proceder intrínseco al que se enfrenta el artista. La excepcionalidad no es una cualidad que se torne regla, sino que su frecuencia es natural. Existe reinterpretación ya en la recuperación de obras que se han perdido, o incluso de otras que, se mantienen vivas, gracias a los videos que recuerdan los pasos. Existe un trabajo profundo de revisión, en el que los artistas deben adquirir el impulso energético de la

danza, no sólo por la repetición sino por el resurgir de su actividad estética. Pedro Córdoba (1999) con motivo del análisis intertextual de *El amante liberal* de Cervantes, de Scudéry y de Beys y Guérin de Bouscal, presenta la reescritura como un bucle cíclico que no está en disposición de romper su apariencia reiterada.

Repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa y repetición pasiva o reactiva. Sean conmigo nietzscheanos un rato, en este mi turno de palabra. La repetición activa, positiva, no es aquella que, a semejanza de la dialéctica hegeliana, conserva lo que niega, sino la que afirma lo que cambia, afirma su novedad (Córdoba, 1999: 100).

Jame Sherman cuenta en su libro, *The drama of Denishawn dance* la complicada experiencia que resulta para el maestro “revivir” o “resucitar”, según sus términos, lo que la obra suponía. No solo depende de la transmisión del maestro, sino también de que los bailarines puedan interpretar lo que se les pide (Sherman, 1982). Tras este complicado convivir con los *textos coreográficos* que preceden el legado del repertorio, está la otra faceta que ansía insuflarles otras vidas, otro respirar, tanto en el medio, desde la danza, como fuera de este, para dirigirse hacia ella. La bailarina y actual directora del English National Ballet, Tamara Rojo (2016), concibe esta actividad, a la que se somete todo arte, como un aliento de pletórica coexistencia. Dice:

I am a true believer that for any art form to continue to be relevant, the works have to be revisited, reinterpreted, re-edited [...] To make classical ballet relevant, to bring it to the audiences of today, to revisit those great stories and maybe put them in a context that represents the world we live in (Rojo, 2016: s.p.).

El intérprete no debe olvidar los antecedentes, igual que el literato o el pintor. Asirse a ellos con la mirada de quien transpone, requiere un profundo respeto y habilidad para ser la medusa que se desplaza por una corriente, la serpiente que muda de piel con el cambio de estación, el águila precisa que atrapa a su presa o la larva que se refugia en una crisálida para rasgar su propia seda y alzar el vuelo que trace nuevos textos con la conciencia de sobrepasar lo ordinario. El coreógrafo busca en este viaje nutrirse de una cultura interartística exuberante, para que, en el objeto estético final, haya más que una pieza de mármol de baldía forma y expresión ausente. Así lo expresa Martha Graham en una de las cartas dedicadas a la doctora Frances Wickes, su psicoanalista:

Estoy leyendo un libro maravilloso. Ha significado mucho para mí [...] Se trata del nuevo libro de Alan Watts... *Myth and Ritual in Christianity* (Mitología y ritual del cristianismo). Me parece extraordinario y al fin empiezo a comprender un poco *Dark Meadow* (Pradera oscura) y a saber de dónde viene (Graham, 1995: 178).

El ballet al que se refiere es *Dark Meadow* (1946) una obra que se ha escogido, no de forma casual, para indagar sobre esta práctica de la reinterpretación de lo mítico. Entre el tejido coreográfico, se refleja de una u otra forma esas referencias que han acompañado a la coreógrafa a lo largo de su trayectoria. Garnelo (2005) dice que “la lectura no es más que una re-escritura del material dado” (p: 304), por ello, la composición de la dramaturgia no tiene por qué estar reducida a un único tejido textual, si no que se deja impregnar de la observación de un mundo exterior, y también de la canalización interior.

El título de la obra procede (Kisselgoff, 1999) de lo que Empédocles denomina como la “llanura de Ate”. Este resulta un espacio en la Tierra en donde “fluían las aguas del olvido” (Azara, 1995: 219), por donde emerge la devastación lacerante fruto de la llegada del ser humano a la Tierra. Francis Mason (Helpern, 1999) expone como ese “prado oscuro” se completaría con una frase de la mitología griega: “the dark meadow of the soul” (p: 38), que resultó ser además el título primigenio de la pieza. Este aspecto, ya nos induce a enmarcar la obra en un entorno ritual, sino mítico.

El tema del ballet trata la poética mítica de un aura encarnada en personajes que son en sí arquetipos, cuya individualidad no llega a concretizarse, sino que se anonimiza su identidad. Nos encontramos así con “She of the Ground” –May O’Donnell–, “He Who Summons” –Erik Hawkins–, “One Who Seeks” –Martha Graham– y “They Who Dance Together” –el cuerpo de ballet de la compañía–(Barretto, 1999) ¿No resultan estos caracteres similares a la referencia mítica alrededor de la figura de Deméter como Madre Tierra, en la búsqueda desesperada de su hija? ¿Podría interpretarse respectivamente como Perséfone, Hades, Deméter y aquellos individuos que honran el culto en Eleusis? Son estas cuestiones, las que podrían llevar a un paralelismo analógico respecto a la tradición mítica que trabaja los hechos del rapto, de la muerte de la tierra, del despertar primaveral e incluso de los sacrificios que a las deidades se le dedica para honrar la memoria de Deméter. En todo caso, es solo una interpelación contingente respecto a la intención de Graham, quien no reconoce relaciones precisas en este mundo posible.

La mujer o el individuo andrógino –por no definirse su sexo en los documentos conservados del ballet–, encarnada por Martha Graham, encierra en su seno la potencia mítica del héroe masculino, que oculta los fantasmas monstruosos del inconsciente femenino. Una interpretación presente en los testimonios de Teresa de Lauretis y Erich Neumann, citados en Franko (2012). Esta figura, parece someterse a una interacción poderosa sobre el psicologismo que tanto ha influido a la coreógrafa a lo largo de su carrera.

El ballet se orientó hacia el despertar mítico del inframundo –la pradera (*meadow*)–, un lugar oscuro, de terror, forjado desde el inconsciente. La diversificación de temas atrapados en un alma múltiple, sin una narración concreta, impide centrar la obra en un mito específico. Se trata la ritualidad del renacimiento femenino, la fertilidad o el ciclo vital de muerte y renacimiento. Si recurrimos a la mitología griega, el prado o la pradera, se puede relacionar también con el lugar en el que Hades raptó a Perséfone del abrazo de su madre. Kark Kerényi (2004b), quien utiliza los nombres romanos de Plutón y Core, para referirse al hecho mítico, expone como el rapto tiene lugar en el Prado (o llanura) de Nisa. Identificado en el ballet como lugar de encuentro entre un arquetipo femenino, reencarnación de la primavera y otro ser, que representa lo masculino, ante la vigilia según Anna Kisselgoff (1999) de la “madre naturaleza”. ¿Es otra lectura de este entramado mítico? Esta referencia al despertar misterioso de Eleusis no se clarifica en la dramaturgia del ballet, porque en sí no se pretende la narración de una narrativa argumental, sino que se tratan referencias que evocan esta atmósfera mítica. Son conjeturas que centralizan la obra, aportar una filiación concreta, como hace Helen McGehee (Franko, 2012) al encontrar en la obra alusiones a Medea, pero no hay un mito tras el ritual. “*Dark Meadow*, like Jung’s dream, is about archetypes” (Franko, 2012: 79).

En las anotaciones que dedica al ballet, Graham (1973) presenta la posibilidad de un sacrificio, así como la necesidad de que la fuerza divina esté implícita en el cuerpo de la mujer. Pero este poder intrínseco está ligado, como se ha expuesto, a su búsqueda por la representación del inconsciente colectivo de Jung, a partir del empoderamiento de la mujer desde una mirada erotizada, psicológica y primitiva. En Graham (1973) se adjunta una cita de Jung procedente del libro *Psychological Types* (1921) en donde se interrelacionan estos elementos: “The erotic impression has evidently become mixed in the collective unconscious with those archaic residues which from primordial time have

held the imprints of vivid impressions of woman's nature; woman as mother, & woman as desirable maid" (Graham, 1973: 169).

La presencia de lo sacrificial, originario de los rituales primitivos, era parte del hecho escénico en el contexto de la Antigüedad Clásica, ligada a la expresión musical y danzada en la ceremonia divinizada (Nodar, 1994). En el volumen *La violencia y lo sagrado* de René Girard (2005) se dedica un estudio pormenorizado sobre la implicación del sacrificio en el ámbito ritual y por extensión, en el mito y en la vida. En la estructura del acto ceremonial se ejerce una violencia fundadora que ejerce el poder inmolador sobre una víctima que reúne la colectividad. Lo que denomina Girard (2005: 110) como "víctima propiciatoria", pues es un individuo abierto a la expiación. Durand (1981) destaca la presencia de los sacrificios humanos en los cultos agrarios de la cultura azteca, en la ceremonia del maíz, siendo este, en la iconología griega del mito de Deméter, el atributo que la acompaña.

El sacrificio animal en la cultura religiosa de la Grecia Antigua implica un derramamiento de sangre con fines divinos, pero con una mentalidad del aprovechamiento para que el pueblo se beneficie de los restos del animal. El modelo que se reproduce en los rituales bajo las investigaciones de Vernant (1999) es el del sacrificio instaurado por el Titán Prometeo –hijo de Jápeto–, que sacrifica a un buey. La preparación de este tipo de ceremonia es descrita por Walter Burkert (2013) como un cierto ayuno de los placeres mundanos, su orden no es alterable, pero sí hacerse repetitivo, cíclico constante. La disposición sacrificial, en tanto ámbito sangriento, necesita de una limpieza física como purgación, para arreglar la apariencia externa; en ocasiones, abstenerse de tener relaciones sexuales, caminar sin pausa y con la aflicción de un peregrinaje hasta un altar o arrojar una "lluvia" de cereales –granos de cebada–, entre otras acciones antes de hacer desangrar a la víctima con un puñal. Ya muerto el animal, se preparan sus restos: las vísceras, los huesos, la piel. "La ejecución del sacrificio sigue una secuencia tripartita que consta de un comienzo laberínticamente retardado, un núcleo horrendo y un final sereno, dominado por una rigurosa reglamentación" (Burkert, 2013: 35).

En cambio, cuando el destinatario de la inmolación es un dios olímpico: "Toda la escenificación del ritual está dirigida a borrar las huellas de la violencia y de la matanza

para poner en primer plano el aspecto de pacífica solemnidad, de fiesta feliz” (Vernant, 1999: 26).

“But sacrifice does not mean death’ at all. It means making holy, sanctifying; and holiness was to primitive man just special strength and life” (Harrison, 1913: 90). *Sacrificar* es un concepto que, desde la perspectiva ancestral de los ritos, alude, para Harrison (1913) a “santificar”. Se trata de permitir al ser humano superar la condena mortal para acercarse a lo divino. De hecho, prefiere no relacionarlo con la muerte, por incurrir en la mortalidad, más que por la perpetuidad de lo divino. Cuando se sacrifica al toro, su muerte permite al hombre “vivir” a través de su vida; cuando se sacrifica a la virgen se entrega a la Tierra un útero por el que engendrar, para no perder la fertilidad traducida en prosperidad. Lo importante para Harrison (1913: 90) no es entregar el cuerpo sacrificado, ni el hecho de arrebatar su vida, sino de poseer un “cuerpo sagrado” para vivir por y a través de él. Se espera la reencarnación del sacrificado en otro cuerpo.

Los sacrificios humanos sí están presentes como parte de la religiosidad ritual del antiguo México (Olivier, 2010), verificable a partir de documentos arqueológicos, a pesar de que la literatura que lo registra –de procedencia hispánica– es de cruenta y desmesurada descripción. “La etnología demuestra que el sacrificio de vírgenes se ha practicado con una frecuencia inquietante desde México a Polinesia, y quizá ni siquiera el mundo heleno estuviera totalmente exento de esta práctica” (Burkert, 2013: 113). Su vigencia se data de antes de la colonización, algunas de ella escritas en lenguas nativas de la región mesoamericana; pero, a pesar de que los animales eran más frecuentes, también se encuentran en otros lugares esta práctica sacra. En la Grecia antigua, antes de las contiendas guerreras, el sacrificio de mujeres vírgenes era parte de los preparativos de las batallas. “Si la inmolación de Ifigenia precede a la guerra de Troya, el sacrificio de Políxena la sucede” (Burkert, 2013: 117).

En el caso de la cultura mesoamericana cosmogónica (Olivier, 2010), el nacimiento de la Tierra y del Cielo procede en su inicio de un sacrificio en sí, de la separación de Tlaltéotl en Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. “Los especialistas han interpretado el sacrificio de Tlaltéotl como una verdadera fecundación, lo que confiere una función creadora al acto sacrificial que suscita el nacimiento de las plantas” (Olivier, 2010: 31). La forma de honrar esta renuncia divina es hacer que la humanidad entregue un tributo equivalente: sangre para la Tierra.

En esta línea ritual, con temática sacrificial y resultando un hito dentro del ámbito cultural, musical y coreográfico, el ballet por excelencia es aquel que marcó el inicio y la ruptura de un periodo histórico en la Francia de principios del siglo XX. Nos referimos a *La consagración de la primavera*, el cual no ha dejado de gestarse desde el día de su estreno, siempre haciendo converger en su *texto coreográfico* una ceremonia sacrificial. El cómo se llega a esa inmolación, o los contextos de gestación de cada una, depende de cada coreógrafo, pero, lo interesante es que, cuando accedemos al espacio teatral con la consigna de disfrutar de esta pieza sabemos que los cuerpos caminarán hacia una muerte, tan solo garantizada para la Elegida.

En su origen, el libreto de *Le Sacre du Printemps*, en el que comparten autoría Stravinsky y Nicholas Roerich –diseñador también del vestuario– refleja un rito pagano, que ha sido reinterpretado en multitud de ocasiones. La original, parte de una “visión” (Banes, 1998) que Stravinsky tuvo mientras componía otro ballet, *Firebird*: “I saw in imagination a solemn pagan rite: sage elders, seated in a circle, watched a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring” (p: 100). El ritual agrario es el epicentro sobre el que exponer la cercanía del ser humano a la tierra, desde la recuperación del primitivismo, a la barbarie animalizada de las ceremonias sacrificiales. El espíritu de comunidad se quiebra con su propia imposición colectiva, análogo a la falta de individualidad de la era moderna, respecto al mecanicismo de la industrialización. Esta oposición está presente también en el lenguaje musical, de hecho, el poeta T. S. Eliot escribió respecto al antagonismo desconcertante:

He felt that Stravinsky’s music seemed to transform “the rhythm of the steppes into the scream of the motor horn, the rattle of machinery, the grind of wheels, the beating of iron and steel, the roar of the underground railway, and the other barbaric cries of modern life; and to transform these despairing noises into music” (Hewett, 2016: s.p.).

Los miembros de la compañía parecen estar hipnotizados por el poder de lo natural, que incide en la consciencia racional de los seres que pueblan el escenario, como si su voluntad estuviese atrapada en el ritual cíclico de ofrenda a los dioses. En honor a Yarilo, según Banes (1998), dios eslavo del sol. La exhibición primitiva de su carácter ceremonial mitificado es para Rivière, citado en Banes (1998), la representación biológica de la metamorfosis de lo natural. Una transformación dolorosa, en la que se manifiesta el

cambio abrupto que sucede en el interior, en una unidad tan pequeña como puede ser la célula:

This is spring as seen from the inside; spring in all its striving, its spasm, its partition. One might think of oneself in the presence of a drama acted out under a microscope: the history of mitosis; the profound need of the nucleus to break up and reproduce, the division at the core, the splitting and rejoining of turbulent matter that reaches into its very substance; large revolving masses of protoplasm; germ layers, circles, placentas (Rivière en Banes, 1998: 105).

La sacralidad se transfiere a través de una simbología en la que las connotaciones reproductivas se representan mediante una orientación fálica en apariencia. La sexualidad está implícita en este sentido en la reiteración de los saltos verticales, en la polirritmia, así como en el comportamiento orgiástico.

En *La Consagración*, “tal como Brünnhilde renuncia al anillo al arrojarlo a las aguas del Rin¹⁹⁹, o como Cristo renuncia a la multitud que se ha congregado para lapidar a la mujer adúltera, se expone la manera en cómo operan el mecanismo sacral y su posible dislocación y ruptura” (Aguía, 2016: 65). Es cierto que el ritual ceremonial pierde su vigencia en la sociedad como actividad festiva posible dentro de una cotidianeidad natural, pero se diluye su esencia a través de otras formas de existencia. El arte se convierte en un pozo en el que almacenar toda esta información primitiva, pero tan poderosa para transformar al ser humano. Aguí (2016) considera que “la dimensión sagrada se ha diluido y no puede ser reactualizada” (p: 66), en cambio, en obras como esta, la danza se convierte en un vehículo de revisión constante, siendo esta obra de Stravinsky, la constatación de que la sacralidad vive de una forma u otra en la sociedad.

La versión de Vaslav Nijinsky parecía prever la “explosión social” más destructiva de la historia, en el que parte de la humanidad estaba involucrada en una matanza cruenta, salvaje, aberrante y cruel, ejecutada por el Tercer Reich (Eksteins, 2014). “They huddled, trembled, flailed, fell down, and appeared to become possessed” (Banes, 1998: 101). El ballet se presentó poco tiempo antes del colapso de Europa, el 29

¹⁹⁹ Las aguas de Rin hacen referencia a la ópera *El Oro del Rin* de Richard Wagner, en la que el desarrollo dramático no llega a concluirse, por la superposición de *leitmotifs* que presentan temas diferentes, y que bloquean a juicio de Theodor Adorno (Aguía, 2016) el desarrollo dramático: “cuando se mira con detenimiento pueden verse las suturas por donde pasaba la aguja y el hilo con el que pretendía hilar las partes de manera imperceptible” (p: 70).

de mayo de 1913. Un año antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, como celebración de la vida de unos a consta de la muerte de alguien que es “elegido” por la comunidad. Los soldados anónimos de la guerra son como la Elegida del ballet. No hay entonces una correspondencia cronológica con el régimen nazi, supone esta una extraordinaria anticipación creativa, habiéndose quizás Nijinsky dejado guiar por los oráculos premonitorios que convierten a ciertas obras de arte en documentos históricos visionarios.

La Consagración de la Primavera es quizás, con toda su energía rebelde y su celebración de la vida a través de la muerte sacrificial, la *oeuvre* emblemática de un mundo del siglo XX que en su persecución de la vida acabó matando millones de sus mejores seres humanos (Eksteins, 2014: 12).

La naturaleza se convierte en el abrazo fantasmal en el que tampoco hay refugio, se hace para Adorno (2003) opresora, incluso apelando a una regresión primitiva. El espiritismo mágico oculta el temor subjetivo de la acción irremediable.

De ella [la Elegida] en cuanto ser individual no se refleja más que el reflejo inconsciente y contingente del dolor: según la organización interna, su danza a solo es, como todas las demás, una danza colectiva, una ronda, desprovista de toda dialéctica de lo universal y lo particular (Adorno, 2003: 140)

Pero desde la naturaleza es posible exponer el equilibrio estructural de la dualidad o la dicotomía que está presente de forma simétrica: el día y la noche, el hombre y la mujer, lo individual y lo colectivo. Y esta imposibilidad de que exista un *yin* sin un *yang* es por lo que metafóricamente se organiza la estructura del ballet, en lo argumental y en lo simbólico. El día, la luz del sol y su claridad, es lo que ilumina el primer acto de la obra: *The Kiss of the Earth*, mientras que la negrura de la espesa noche, tan solo alumbrada por la luna, es lo que abre el segundo acto: *The Sacrifice* (Banes, 1998). El equilibrio se transmite de forma encubierta, a través de este tipo de organización de la acción, también en cuanto a la distribución de los sexos y de las edades. La simetría presente en el primer acto se quiebra en el segundo, donde los hombres y las mujeres se agrupan por sexos, y donde se disgrega a la Elegida, se le recluye y se la somete al “abandono”.

Si se analizan los significados simbólicos extraídos, por un lado, por la dualidad entre la Tierra, lo femenino y el Cielo, lo masculino, frente a la acción de entregar desde un grupo comunitario a una mujer a la tierra para que se alce hacia el cielo, esta estructuración se asemeja al los Misterios Eleusinos, celebrados en honor a Deméter. ¿No es Deméter la divinidad de la agricultura? ¿El sacrificio no es parte de las ceremonias? ¿Perséfone no es quien desciende a los infiernos? ¿Su rapto no se parece a una muerte misteriosa por ser su regreso transitorio? Stravinsky, Roerich y Nijinsky, componen un sacrificio que no está documentado en la tradición mítica griega, según Banes (1998), pertenece a la cultura del pueblo eslavo. “The idea of the human sacrifice may have been based on an Aztec ceremony. But if so, why was the young man of Aztec custom transformed into a young woman?” (p: 104). La permuta entre el hombre y la mujer, no se esclarece, pero en tanto transducción ritual de su leyenda, la dramaturgia del *texto coreográfico* de *La Consagración* no tiene por qué preservar con exactitud sus condicionantes.

Por otra parte, el sacrificio que toma como víctima al cerdo (Burkert, 2013), como así ocurre en los misterios y en el mito, se relaciona con la virgen inmolada del ballet. El cerdo como animal sagrado, objeto sacrificial, se escoge en la ceremonia ritual por haber entorpecido el reencuentro de Deméter con su hija.

Cuando el soberano de los muertos bajó a los infiernos con la muchacha, la tierra se tragó a los cerdos del porquerizo Eubuleo junto a las dos divinidades [...] Según otra versión, Deméter no había podido seguir las huellas de su hija raptada porque un rebaño de cerdos había hollado su rastro (Burkert, 2013: 395).

El acto del rapto es un *mitologema* que ha sido representado en su forma teatral pantomímica; un secuestro divino que puede interpretarse en relación con otro secuestro comunal, el de la mujer que es inmolada en *La Consagración*. Un embargo este también de la libertad, de la oportunidad plena de experimentar la mortalidad no por imposición, sino por elección, que desencadena un *mover* erradicado de cotidianeidad, por la violencia criminal enmascarada de artificio. Este rapto, dice Goldberg (2008: 22), es equivalente al de Perséfone, al de las Sabinas helenas o al de Helena, la de Esparta. ¿Emerge danza de

ese viraje del existir? A Perséfone, Core²⁰⁰ o Proserpina se asocia con la figura de una bailarina, dibujada por Jung (2004b: 186) como una “coribante, ménade o ninfa”. Y “con el rapto de la Core no se revela el misterio de Eleusis, pero sí se hace al divulgar la modalidad de la revelación: el modo de danzar de Eleusis” (Kerényi, 2004a: 170). ¿Es la danza entonces el sacrificio mismo del cuerpo para el dios? El proceso interno de la danza se expande y afecta a quienes lo contemplan, contagiando para la purgación, para la posesión divina en la tierra. Una forma danzada que corresponde a una representación de la celebración misteriosa eleusina, como una estilización para Kerényi (2004b) del coro trágico.

Por otro lado, la vinculación de Deméter con las cosechas, la vida natural, lo fecundo y las fases lunares (Robles, 1996) será clave para entender su mito como pedazo *intertextual* que nutre el ballet. Tanto por su vinculación estrecha con lo mortuorio, no por su ser, sino por las circunstancias, y por el poder sobre la procreación sembrada de los cultivos mundanos.

Demeter funda el invierno para espejear su tristeza. Ensombrece la tierra con árboles sin hojas, campos secos, flores marchitas, y multiplica la escena de hombres y animales que mueren de hambre debido a que nada puede crecer sin su voluntad (Robles, 1996: 49).

Es el episodio del rapto lo que permuta su carácter y su actitud ante los otros que se cruzan en su incesante búsqueda²⁰¹. “En esta relación [madre e hija], Perséfone es esencialmente la Core de su madre; sin ella Deméter no sería *meter*” (Kerényi, 2004: 137). Eleusis es el lugar de su secuestro, lugar al que la diosa se consagra. La pérdida de la fertilidad de las tierras es el castigo de Deméter a la violación de su intimidad maternal y a la negación de tiempo con su hija, quien tan solo regresa del tártaro en un periodo limitado, momento de floración de la vegetación: la primavera. “Perséfone abandona el mundo subterráneo y asciende hacia la luz con los primeros brotes que crecen en los

²⁰⁰ “Ella es Core, no porque se sitúa por encima de toda relación de feminidad –por encima de la relación con la madre y con el hombre– sino para mostrar aquellas dos relaciones como dos formas de existencia empujadas hasta el límite más extremo” (Kerényi, 2004a: 135). Entre la vida y la muerte, en un equilibrio armónico entre las dos formas de representación de la mujer hacia un otro: la madre –como hija– y el hombre –como esposa–. Su reconocimiento como “diosa Core”, se debe a su condición de doncella virginal divina, figura que en la mitología griega aparece en otras divinidades: Ártemis y Atenea.

²⁰¹ Las referencias que registran el suceso del rapto están presentes según Ruiz de Elvira (2011) en el *Himno homérico a Deméter*, en los *Fastos*, en las *Metamorfosis* de Ovidio o en *De Raptu Proserpinae* de Claudiano.

surcos, para refugiarse de nuevo entre las sombras en el tiempo de la siembra” (Grimal, 1989b: 58). Con la ceremonia sacrificial del ballet, se está entregando un cuerpo virgen a la Tierra, para no perder la fecundidad o para recuperarla, si se ha perdido, por no ser dignos de ella ante una mala gestión moral. En este momento, el rito ceremonial, tanto de la referencia mítica como la coreográfica, se relaciona con las festividades agrarias, en las que se llamaba al sacrificio para la fertilización de la tierra.

Si este tipo de ritos, asociados por Kirk (1970) a los *rites de passage*, son más susceptibles de transformarse en narración mítica, y el *mover danzado* es la opción morfológica por excelencia del desarrollo y consecución del ritual –como hemos visto en el capítulo dedicado a los orígenes rituales de la danza–, que *La Consagración de la Primavera* sea uno de los títulos más versionados de la historia de la danza, por los coreógrafos, no deja de ser significativo. Las fases de los *rites de passage*, establecidas bajo criterio de Cornago (1999: 37) por su máximo estudioso Arnold Van Gennep, se diversifican en tres momentos prototípicos adaptables: “separación del estado originario, transición y transformación a la nueva condición” (Cornago, 1999: 37). Resumir su complejidad en esta abstracción de la acción sagrada de su finalidad semiótica, implica una pérdida de las acciones concretas, pero también supone sintetizar los signos referenciales del mito que conducen a la evocación de sus imágenes.

Los *rites de passage* comportan aislamiento, regresión a un estado natural, combate, pruebas; los ritos de fertilidad llevan consigo víctimas propiciatorias, flagelaciones, purificaciones, cremaciones, relaciones sexuales y variadas manipulaciones evidentes de plantas y animales (Kirk, 1970: 37).

Katherine Dunham compone un ballet basado en la estructura de la celebración de la fertilidad, titulada *Rite de Passage* (1941), influenciado por el libro homónimo de A. V. Gennep. En su danza utiliza el *intertexto* ritual de estas ceremonias para proponer la visión afroamericana del matriarcado, desde una antropología coreográfica. La obra se compuso en un primer momento, para presentarla como parte de una conferencia organizada por Yale University, titulada *An anthropological approach to theater*. Se divide en las siguientes secciones: pubertad, ritual de fertilidad, muerte, misterios de las mujeres (Banes, 1998), una diversificación esta de las acciones que recuerda a *La Consagración*.

En la constante reactualización de la obra de Stravinsky a través de gramáticas coreográficas diferentes, desde Maurice Béjart (1959), a Agenlin Preljocaj (2001) o a Sasha Waltz (2013), el universo mítico adquiere otro envoltorio exterior para adaptarse a esa realidad desacralizada de la que habla Aguía (2016), en la que los sacrificios adoptan otras formas, pero no por ello se ausentan de la humanidad.

El desvalimiento de la joven la expone a toda clase de peligros, por ejemplo a ser devorada por monstruos o sacrificada ritualmente como víctima. Con frecuencia son orgías sangrientas, crueles, incluso obscenas, en las que se sacrifica a la niña inocente [...] con ofrendas de la sangre menstrual a la luna (Jung, 2004b: 189).

Theodor Adorno (Aguía, 2016) presenta una crítica de lo mítico, en un contexto en el que la pervivencia, reconsideración y recuperación de cánones de otro tiempo, es para el filósofo una regresión. Un boicoteo consciente a la evolución del propio arte. Adorno (2003), en *Filosofía de la nueva música* reconoce la espiritualidad del arte, y afirma que en la música de Stravinsky se conjuga lo dionisiaco y lo apolíneo. Su música es por sí misma la expresión de un sacrificio colectivo, a favor de un primitivismo recreado tanto en *Historia de un soldado* como en *La consagración*. Nury Gutes (2016) dedica unas palabras muy certeras, respecto a la pervivencia utilitaria del rito sobre una experiencia humana plena, a través de la danza:

El rito que consagramos es *para algo*, se hace más carnal porque no se dirige a la primavera, sino que es *ella*; con lo ritual la primavera nos visita, y más aun, nos fecunda en su ciclo de temporalidad casi infinita. Aparece y surge como ocasión de un nuevo tiempo para los sentidos, existe una naturaleza cíclica también para la danza que se desintegra para volver a la existencia, bailamos para conquistarnos en un tiempo que se repite y nos permite modificarnos con una inteligencia más colectiva (Gutes, 2016: 25).

La circularidad paroxística de lo musical y lo coreográfico, es parte del mito, como apariencia cíclica –expresada en el reflejo natural del “eterno retorno”–, recurrente, igual que el versionado que la partitura de Stravinsky experimenta con los *textos coreográficos* que se encuentran en el repertorio. La atemporalidad del ritual permite este constante *mirar* a una pieza tan controvertida, pero tan expresiva en su concepción musical, y tan reconstituyente, en su aspecto mítico. “La presencia de lo primigenio tiene el efecto de una revolución verdadera, entendida ésta no en su sentido apocalíptico y destructivo, sino

en el salvador y asimilativo” (Tovar, 1986: 91). La forma de presentarse el sacrificio puede estar implícita en actitudes que toma la humanidad, sin por ello copiar la estructura “ritualizada” que sí se encuentra en *La Consagración*. Adorno (2003) nos recuerda como en *Pretrushka* el ballet de Michel Fokine, estrenado en 1911 mientras trabajaba en la composición de la polémica obra, el comportamiento de la humanidad reproduce una inmolación aberrante, pues su ofrenda tiene como objetivo la burla. Es un “sacrificio sin tragedia, ofrecido no a la imagen naciente del hombre, sino a la ciega confirmación de un estado que la víctima misma reconoce, sea mediante la autoburla, sea mediante la autoextinción” (Adorno, 2003: 129).

La Elegida de *La Consagración* actúa en el lugar del *Pharmacos* griego, el sujeto encomendado a expiar las faltas de todo un grupo social (Cantero, 2004). El chivo expiatorio es parte de cualquier sacrificio ritual, en el que nace un enfrentamiento inevitable entre la comunidad, hasta que una víctima es elegida. “La victimización sacrificial del chivo expiatorio sirve para engendrar un sentido de solidaridad en la tribu que ahora se reúne en un solo acto de persecución” (Kearney en Aguía, 2016: 83). La inocencia es uno de los atributos de este arquetipo, que presenta la esperanza hacia la crisis del ser humano. Una víctima demonizada, transformada en un ser casi divino, por la redención que produce su propio inmolarse en el resto de la humanidad. ¿Hay realmente una arbitrariedad en la elección de la víctima en cada versión? En un principio, en la de Nijinsky, no parece que exista una predeterminación concreta, salvo la condición de mujer, de por sí, característica y esclarecedora de cierta posible analogía con el mito de Deméter. Es siempre injusta la elección del chivo expiatorio (Millán, 2008) pues su acción comunitaria, no tiene por qué ser responsable de nada, pero así lo pretende el colectivo. Medea hace a sus hijos el chivo que expiar ante la deslealtad proclamada de Jasón.

En la Elegida de *La Consagración* no puede haber culpabilidad en su ser, puesto que, en la entrega desinteresada de la víctima, hay un beneficio mayor, superior al ser individual, para con la multitud humana. Se hace figura totémica para que desde su mitificación se convierta en ofrenda. La limpieza espiritual idílica, para poder ser entregada a Deméter. “El fundamento mismo del rito, que actualiza y perpetúa el desenlace sacrificial, tiene mucho de perverso, ya que, en el mismo movimiento, lo sagrado se ha convertido en algo esencialmente violento” (Millán, 2008: 84).

Jacques Rivière describe cómo es la entrega de la Elegida en la original de Nijinsky:

She carries out a rite; she is absorbed by a social function, and without any sign of comprehension or of interpretation, she moves as dictated by the desires and impulses of a being vaster than herself, a monster filled with ignorance and appetites, with cruelty and darkness (Banes, 1998: 105).

La consumación del sacrificio se completa con la consagración divina de la víctima ante los dioses, en un espacio-tiempo entre lóbrego y extático, seguido de espasmos corporales y atonalidades armónicas.

“La anécdota se diluye a favor del mito. Realidad, técnica y resultado se confunden y complementan en un espectáculo perfectamente concebido, asimilado y construido” (Tovar, 1986: 92). El antagonismo es parte de la pieza, a partir de conceptos duales, entre los que la confrontación cíclica entre vida y muerte se erige a partir de una música en la que la discursividad politonal se entrelaza con una heterogeneidad coreográfica, fruto de la cantidad de veces que se ha utilizado como punto de partida para otros coreógrafos. “Stravinsky’s fabulous music, blessed with a legendary aura, has tempted and no doubt awed many choreographers” (Robinson, 1997: 36). La expresividad de su música, puede que huya del psicologismo, pero no ocurre con la coreografía, que atrapa emocionalidades en una reflexión angustiosa o reveladora. En el uso del *ostinato* como recurso rítmico repetitivo, el cual profundiza el movimiento sonoro en una constante cíclica, evoca la atemporalidad de su expresión; el retorno mítico y ritualizado reaparece en su armonía politonal en una disonancia que interpela en progresiones coloristas, en los que se confrontan la renuncia, mientras la impasibilidad es rota con la disonancia.

Este tono de aflicción objetiva en la *Consagración*, técnicamente inseparable del predominio de sonidos disonantes, pero a menudo también de un modo de escribir artificiosamente condensado, representa la única instancia contraria al gesto litúrgico que querría santificar como alba sagrada del execrable acto de violencia del misterioso curandero junto con el corro de las doncellas danzarinas (Adorno, 2003: 140).

El interés de la música de Stravinsky es también trasladado hacia la literatura. Alejo Carpentier compone su obra bajo la “sombra” de la estructura armónica del ballet. El título se mantiene, como una transducción hacia el lenguaje literario. La publicación data de una fecha posterior, del 1979, resultando la novela una ficción histórica, en la que se reproducen acontecimientos políticos reales a partir de la representación social de una situación artística en la que confluye la cultura sin fronteras históricas

Escuchamos la música del ruso y contemplando su espectáculo, leyendo la obra del cubano, e imaginando su representación, asistimos a un solo ballet, en el que la única diferencia se encuentra en el código utilizado para reflejar los sonidos – palabras o notas– y en el diseño de la escenografía. El resto, sin ser idéntico, no deja de ser semejante (Tovar, 1986: 93)

La novela presenta la ritualidad del ballet, pero la estructura narrativa es más fragmentaria: dos grandes bloques divididos en seis y tres epígrafes respectivamente. El uso de lo simbólico, de espacios metafóricos heterogéneos, en un tiempo que está entre un presente, especialmente el 1937 y un tiempo futuro, cada vez más próximo, el 1962. A través de un viaje, entre las revoluciones: francesa (1789), mexicana (1910), cubana (1917 y 1959), española (1936-39) y la guerra mundial (1939-45), como grandes problemáticas que condicionan las circunstancias de la humanidad en su propio presente. Los personajes de Enrique y Vera guían ese camino, a través de una cronología fragmentaria, en movimiento constante (Pérez, 1983). En el caso concreto de Vera, se representa a una bailarina de la compañía de Serguéi Diaghilev, exiliada en Cuba, que hace de nexo entre el origen mítico de la obra y los ritos de santería en la tribu yoruba, y que hará ver desde sus ojos el dibujo de lo que sería el ballet de Stravinsky en la idiosincrasia cubana. Desde la voz de este personaje somos testigos de la transferencia artística politizada a través del montaje de un ballet revolucionario, así como de la evolución hacia un marxismo que procedía de un entorno burgués (Jansen, 2016).

A continuación, un fragmento de la novela en el que se recrea el ritual sacrificial de *La Consagración*, algo extenso, pero en el que se concentran tanto el propio sacrificio, como la atemporalidad de la carga mítica que encierra el acto en sí:

Bajo la sangre vertida de la Virgen Electa –en ceremonia agónicamente propiciatoria– habría la Tierra que sacarse las entrañas ante el sol naciente de un nuevo año –de un nuevo ciclo nutrido– para dar sustento a los hombres que,

viviendo, procreando y muriendo sobre su faz, la adoraban. Y para que la Tierra fuese propicia a quienes la adoraban en este nuevo año –ni mejor ni peor que muchos años anteriores– los hombres de ahora, semejantes en todo a los de ayer inmolaban una virgen –“una más”, pensaba acaso el Sabio del cortejo, testigo del paso de las generaciones a quienes durante su larga vida hubiese visto sacrificar, en parecidas primaveras, a tantísimas vírgenes. Ahora, el cuchillo bendecido y guardado en el Arca de los Grandes Ceremoniales se hundirían en la carne de una virgen más, en espera de que con ese asperjamiento rojo pariera la Tierra (Carpentier, 1980: 186-7).

Volviendo a lo íntimamente coreográfico, mencionar algunas de las versiones que se suman al repertorio. La de Mary Wigman se estrena el 24 de septiembre de 1957 en la Berlin Opera House, dentro del marco de Berlin Festival, alejada de la temporalidad mítica de la Rusia pagana que caracteriza la versión original de Nijinsky. El ritual, en cambio, se mantiene acrecentado por el movimiento plástico e hipnótico del círculo como figura en constante movimiento. Robinson (1997) atribuye a la inclinación del suelo escénico y al uso de la iluminación, que potencia la sombra y aporta luz en espacios concretos, el incremento de la sensación magnética trasladada por el grupo. Además, el *ostinato* rítmico del movimiento melódico, potencian una magia mística, en la que el poder sacrificial se consigue con maestría. Sobre la certeza de la conservación de este aspecto, Jacqueline Robinson publica en *Danse et Rythmes* en septiembre de 1957, la recepción que la pieza tuvo en su estreno:

The curtain fell, but not the magic. There was a long moment of silence, and obvious emotion among the public before they broke out into frenetic applause. A true ovation for this extraordinary Mary Wigman, who, at the age of seventy-one, has given us such a powerful work to enjoy (Robinson, 1997: 38).

Este momento de eclosión artística, en el que la obra es presentada a un espectador que escucha, que lee, que interpreta a partir de los símbolos que se le muestran en la escena, es definido por la propia Wigman (Robinson, 1997) como la consumación de la divinidad. El momento en el que el antagonismo se permite la sinergia, cuando es posible que el *yo* de los intérpretes se transfiera a un *nosotros*: “where the fire dances between two poles, when the personal experience of the creator is communicated to those who watch” (Wigman en Robinson, 1997: 45).

La ovación no hubiese sido posible, sin una integración adecuada con la música, con sus exigencias rítmicas y melódicas. La danza de Wigman²⁰² se adapta al fluir musical en una concepción coreográfica coral que prescinde de la “veleidad de ilustrar las sutilidades y los matices de color de la música por la danza” (Wigman, 2002: 28). En su libro *El lenguaje de la danza*, recoge el entusiasmo que supuso para su impulso creativo expresionista abordar la obra, a pesar de las dificultades que alrededor de la partitura de Stravinsky se le han imputado. Dice Wigman (2002) “Pero, ¿qué más da todo esto cuando se está poseído”? Entonces, comencé a trabajar con entusiasmo, inventé personajes y escenas de solos, me perdí en detalles coreográficos complicados e interesantes, que parecían adaptarse a la música de forma indiscutible” (Wigman, 2002: 26).

En territorio francés, la reescritura de Maurice Béjart hace de los bailarines un grupo social unitario, que reproduce el espíritu de las tribus primitivas en su euforia por adorar a la Tierra. Ponte (2015: 428) resalta el despertar sexual que emerge del grupo, bailarines masculinos frente a las intérpretes femeninas, pertenecientes a su Béjart Ballet Lausanne, estrenada esta versión en el 1959. Una unión erótica del hombre en oposición con la mujer, que será recuperada en el contexto alemán en el 1970 por Erich Walter, también coreógrafo que revisita el ballet.

La versión que emana más atmósfera ritual para Ponte (2015) es la de Pina Bausch, aunque en este esquema no se tuvo en cuenta la realizada por Sasha Waltz ni la de Angelin Preljocaj. En la estética dramática general de Bausch puede que, en sus obras tardías, no haya una secuencia lineal del argumento, pero las imágenes del ballet cuentan. Bausch enfoca la obra como ritual de fertilidad, recuperando (Manning, 2015) la disposición de la dramaturgia narrativa del libreto original. Resaltan los elementos de marcado simbolismo para la Elegida, víctima de toda la pieza. “Pina Bausch, en su intención de mostrar el rojo sacrificial, nos mostró también el rojo de vida, pues de esta manera no solamente representa un destino fatal para esta mujer, sino también una posibilidad de perpetuación de la existencia” (Ponte, 2015: 437).

²⁰² La influencia de lo mítico en Mary Wigman está presente también en obras como el *Orpheus and Eurydice* presentado en la Leipzig Opera en el 1947 (Robinson, 1997). Lo ritual en dos de sus solos: en *Opfer –Sacrificio–* y en *Todesruf –La llamada de la Muerte–*, en las cuales la dramaturgia no se compone a partir de un argumento narrativo, pero sí se trata el tema de la muerte (Wigman, 2002).

En la reescritura de Pina Bausch²⁰³, estrenada en el 1974, la fuerza terrena aparece en el propio escenario, a partir de la extracción de un pedazo de la propia naturaleza, deconstruyendo su principio generador. La iconicidad conquista un objeto multiforme, como material que compone el terreno del respirar de la naturaleza, tiñendo con su pigmento un cuerpo enturbiado por la densidad de los abismos a los que la humanidad se aboca. Fratini (2018) conecta la Tierra con los símbolos de “la Naturaleza, el Territorio, la Raza, el Pueblo” (p: 11). La religiosidad de la inmolación de la Elegida, empujada por la presión del colectivo, persiste por ser rito, pero sin llegar a transgredir en la decisión comunal. Se resiste al abandono, hay sacrificio y sometimiento, pero no entrega.

Lejos de sumirse en un éxtasis de desindividualización, la víctima sacrificial *se resiste*, aquí, *a la danza que le resiste*. El tropiezo que da inicio al solo resume este profundo escepticismo poético ante la sangrienta irrelevancia de los absolutos (Fratini, 2018: 12).

Las interacciones entre los cuerpos, del cuerpo con el entorno, a través de la textura que impregna la piel: tierra húmeda, alterando la membrana epidérmica que la compone, narran con destreza la atmósfera escogida. Este espacio escenográfico, junto al vestuario, es obra de Rolf Borzik, y se incorpora a la acción del *contar* mitificado, pues es parte de su *texto coreográfico*. Su estética interfiere en el *mover* de los bailarines, transforma entonces su flujo de trabajo. Godínez (2014: 141) presenta la narrativa de Bausch como la imagen figurada de una abstracción textual que emerge del propio cuerpo, desprovista del significado al uso, en la que no se identifican personajes, pero donde sí es posible vivificar los roles que integran una comunidad.

Algunas veces la danza llamaba las palabras al escenario, sin someterlas a la tiranía del significado, las palabras se muestran en la escena de Pina como algo vivo y corporal: como un salto, un grito o un gesto hecho con las manos (Godínez, 2014: 141).

En su *Consagración*, la multitud reencarna la reminiscencia de un ritual mítico que habla directamente a la esencia vital del ser humano, a la Tierra como nutriente, caudal de vida y recogimiento del tránsito entre el cuerpo, su alimento y el alma. Es un

²⁰³ El ballet está disponible para su consulta en Aliona Milos (2013, enero 12).

flujo energético lo que transporta los significados en la escena de Bausch, desde la intensidad de una dramaturgia que hace emerger el puro latido del ritual.

La interpretación que hace la coreógrafa del sacrificio (Godínez, 2014), se conecta con una memoria colectiva que compete a toda una humanidad. Su lectura no se aleja de aquello a lo que apelaban Stravinsky y Nijinsky cuando hacen bailar a una mujer hasta la muerte, ¿no recuerda esto también al requisito que la Reina de las Willis imponía para todos aquellos hombres que vagasen por sus dominios? Bailar hasta la extenuación es el tributo que pagar hacia el género masculino por el daño infligido a las mujeres, el sacrificio es otro en *La Consagración*, el abrazo divino de la Tierra tan solo será posible con la maternal feminidad de la Elegida. La narrativa corporal del ballet construye una atemporalidad que permite hacer de las acciones trascender los tiempos, tanto el que reinterpreta reelaborando un ballet previo, como en el que está inserto contextualmente. Godínez (2014) recurre al concepto de “tiempo pleno” de Walter Benjamin, en el que confluyen una acción de tiempos dispares, sobre las que hacer visible el atavismo emulgent de una actividad primitiva. Marzán y Hernández (2015) hablan de esta concepción temporal, también llamada “mesiánico” (p: 292), como un paradigma de carga sémica en el que lo pasado recarga de *sentidos* lo que necesita romper el *continuum* de su historicidad.

Podemos afirmar junto, con el filósofo chileno Roland Kay (1988: 111), que las puestas en escena de la danza-teatro de Wuppertal se comprenden desde una “facultad colectiva anterior a la escritura, que corresponde a la tradición oral y que constituye la estructura sensible e inteligente de la memoria orgánica –arquetipo de toda continuidad y posterioridad, de todo el campo de lo público y de toda sociabilidad” (Godínez, 2014: 183-4).

Tiempo después, en el 1984 Martha Graham estrena con gran éxito *The Rite of Spring*, en donde se entrecruzan, según Kisselgoff (1984) la ceremonia tribal, el poder del pueblo indígena estadounidense y la pasividad del paisaje civil masculino, ante la elección de la víctima.

We do not see a young girl dancing herself to death but seemingly dying of terror, the life ebbing out of her in a spasmodic solo that finally identifies with the long green train –green for rebirth and vegetation– that trails down from a stylized rock formation (Kisselgoff, 1984: 20).

El enfoque del ballet resulta para Marianne Goldberg (2008: 17), un retroceso importante en el trabajo por el abanderamiento del lugar de la mujer, al permitir que se someta la Elegida a un mundo de hombres. La distribución estética que Graham hace, en la distinción del *mover* masculino frente al femenino, retrata la posición que ambos grupos ostentan en el rito relatado, pero también en la sociedad. Pervertido el Chamán que dirige toda la acción ritual, al perpetrar una violación, profanando su elección como mujer, quebrando su fertilidad, con su muerte. En esta reafirmación del rol tradicional, Goldberg (2008) plantea una serie de cuestiones en búsqueda de las intenciones de la coreógrafa:

Does Graham revise or deconstruct the traditional assumptions of the ballet? Does she reproduce patriarchal constructions of masculine and feminine, or attempt to problematize or interrupt them? Does she develop a female point of view in relation to the myth? (Goldberg, 2008: 20).

A las que añadimos, ¿es entonces *The Rite of Spring* la recuperación de un *intertexto* ritual mítico? Al ser una reinterpretación de una obra de este calibre, ¿se consigue conservar el arquetipo primitivo que lo funda? Sí, cuando la actitud dramática de los intérpretes deja a la mujer en tal lugar, limitada su sexualidad, secuestrada de erotismo. Un cuerpo objeto. Un *no-cuerpo*. Un cuerpo dominado. Tierra divina.

Angelin Preljocaj²⁰⁴, tampoco pudo escaparse del encanto de Stravinsky y gracias al encargo de Daniel Barenboim también reelabora el *texto coreográfico*, pero proponiendo un devenir bien diferente (Molina, 2013). Preljocaj otorga vida a la Elegida, quienes claudican ante la furia de los dioses son el resto de la comunidad, como un acto de rebeldía ante la situación de sometimiento de la sociedad para con el sexo femenino. En la configuración del *texto coreográfico* de *Le sacre du printemps* (2001) interviene en el campo escenográfico Thierry Leproust mientras que el diseño de vestuario corresponde a Eric Bergère.

Al inicio de su ballet la sexualidad erótica deja exhibirse, por la provocación de las mujeres, despojadas de su ropa interior ante la mirada atenta del resto del grupo, suponiendo una regresión al primitivismo, a las necesidades básicas del ser humano. Sus bragas, a la altura del tobillo, limitan el movimiento, hechizo de los hombres que las

²⁰⁴ El ballet está disponible para su consulta en Dancing People (2018, marzo 11).

recogerán y olisquearán como animales en celo. La iniciativa de las mujeres parece ser reclamada por el sexo opuesto, que profanará las cavidades vaginales en un acto masivo de violación ocurrido en el momento melódico de la “Adoración de la Tierra”. Como expone Durand (1981) a partir de Jung, “toda cavidad está sexualmente determinada” (p: 229). La representación evocativa de la intromisión corporal en *otro* cuerpo se vierte en sus maneras de *mover*, sobre los pliegues del cuerpo femenino. No hay consentimiento, a pesar de que momentos previos fueran ellas quienes los sedujesen quitándoles la camiseta. Hay violencia, persecución, hasta someterlas en una colectiva agresión.

El desnudo llega, pero es exclusivo de un único miembro del grupo, aquella que culmina la danza del sacrificio con un solo extenuante. La ropa se arrebatada brutalmente, extirpando con violencia la dignidad de la víctima, abandonada a su suerte a la muerte, a la que se entrega con sosiego. Hierba y piel en íntima unión.

Le sexe est-il un élément scénique innocent, anodin? Certes non, la nudité dans l’art suscite de tout temps une émotion qui ne se dément jamais. Alors l’émotion est-elle due à l’exhibition elle-même du sexe ou à la mise en valeur de ce que le sexe sous-jacent à la logique du fantasme draine par cela le pouvoir d’exalter ce qu’il y a de plus remarquable, de plus enviable, de plus créatif et de plus raffiné dans l’intellect (Anquetil, 2006: 45).

Las connotaciones que hacen del cuerpo un objeto de deseo están más presentes en las escenas previas que en el desnudo en sí final. ¿Es perversión el dominio ejercido entre los cuerpos? O es el regreso hacia una “no obediencia” de los estándares morales, a partir de los cuales, en la vivificación de su libertad, se quiebran también los derechos personales de cada sujeto en el grupo en el que convive. No se entra en esta cuestión, pero la exhibición íntima del cuerpo, en tanto bailarina sobre el escenario, es un tema psicoanalítico para tratar dentro del ámbito de la estética de la danza. No es una representación inerte de un cuerpo lo que se ofrece al espectador, como los trazos cromáticos de un cuadro, sino que, es carne en sí mismo, subjetiva, aun emergiendo en la acción dramática como un *no-yo*, sino un *yo-otro*, el que requiere el *texto coreográfico*. Nicole Anquetil (2006: 47) considera que el intérprete oculta su cuerpo significante, y lo sustituye por otro, aquel al que se ve forzado a encarnar.

Cien años después del estreno de *La Consagración* de Nijinsky, la coreógrafa Sasha Waltz²⁰⁵ compuso su propia pieza, recuperando de nuevo, los principios rituales. La música de Stravinsky, ejerce tal fuerza en el cuerpo de estos nuevos intérpretes que, siguiendo la visión de Hanna Weibye (2015), hace que se transfieran entre las décadas las palabras de Romola Nijinsky dedicadas a aquella primera versión de 1913. Son válidas entonces para este devenir cíclico de reinterpretaciones, dice: “the dancers shiver, tremble and vibrate” o “shifting masses... are ceaselessly splitting up into tiny group revolving on eccentric axles” (Weibye, 2015: s.p.).

El humo invade la escena, siendo indicio del fuego que prendió en llamas la tierra, dejando las cenizas que darán abrigo al cuerpo inerte de la maternidad. “Sus restos hienden en la piel de los bailarines, es polvo carcomido tras la destrucción de las llamas, polvo que resta tras la incineración de un cadáver” (Borges, 2018: 359). *Sacre* destaca por el arcaísmo de la puesta en escena, por la exaltación erótica de un acto sexual cercano a una bacanal, por la prolongación del anonimato entre los cuerpos, así como por la efervescencia maternal del útero, la menstruación y la fecundación de un feto, que será niño, inocente y adulto, pecador. Por la oposición entre lo terreno y lo divino en el *mover* de la danza, pero también en otros elementos como la cegadora iluminación o al Espada de Damocles suspendida sobre la cabeza de la Elegida.

En cualquier ritual, la sexualidad es para Burkert (2013) un tema implícito. “La pérdida de la virginidad de una muchacha durante la fiesta sacrificial, un desliz casi programado, se convirtió en un motivo típico de los mitos y las comedias” (Burkert, 2013: 105). En *Sacre* de Sasha Waltz, el erotismo del desenfreno sexual entre los bailarines precede el sacrificio de una joven, si resulta de una mujer virgen o no, es cuestionable, pero este aspecto está presente en este tipo de rituales. En su pieza, la confusión entre quien será la Elegida persiste hasta el acto final, al contrario de otras versiones; pero, en todos los casos esa elección de la víctima es una situación exaltada: “la búsqueda desesperada se convierte en caza” (Burkert, 2013: 112).

El discurso sacrificial de este ballet se entrega a la reinterpretación en un bucle inagotable, haciendo que su *texto* nazca una y otra vez, para que no perezca el *intertexto* que lo erige. Otros artistas se han acercado de hecho, para hacerlo propio, como Paul

²⁰⁵ El ballet está disponible para su consulta en *Dancer in the Light* (2019, junio 28).

Taylor (1980), que recurre al arreglo para dos pianos de la partitura de Stravinsky, extrapolando la situación al contexto policiaco entre *gánsters* y detectives; o Edward Clug (2012) quien, tomando el libreto original, transforma el *texto coreográfico*, en un contar empapado de una lluvia literal, que hace perder el control a la víctima, en manos de los hombres y las mujeres, en manos de la divinidad, quizá Zeus, con su tridente de estruendosa luminiscencia, o Ameonna, en mitología japonesa, espíritu que atrae la lluvia.

¿Hay alguna obra que esté por encima del resto? ¿Pueden ordenarse en algún tipo de jerarquía? O es quizá la garantía de la revelación ritual, en un existir no perecedero, y esa capacidad de reconstruir la atemporalidad de una ceremonia sacrificial, lo que permite a cada una reafirmarse, fruto de una fuerte conexión *intertextual* ejercida gracias, por un lado, a la partitura de Stravinsky y, por otro, al *intertexto* ritual que nutre su relatar.

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

El incesante encuentro con la producción de narrativa a través de la danza, o la generación de un discurso o un mensaje significativo que trasladar al espectador, está relacionada con una cuestión al margen de lo estético, que obedece además a otros patrones en los que el ser humano es un acérrimo productor de “significados”, en el vacío de lo real. Xabier Lizarraga (Cardona, 2000) investiga en relación con la ansiedad que genera en el ser humano la falta de respuestas, el sentir que el mundo escapa del control o ante la inquietud de carecer de la información que sustente la veleidosa existencia de las artes temporales en el espacio cultural; ante esta situación de desamparo, la vulnerabilidad es la consecuencia de ello.

La danza, sobre todo, suele salpicarnos con sus vacíos en medio de sugerencias de significado. Es frecuente que la dificultad para generar sentido sea una de las mayores deficiencias del quehacer coreográfico, quizá porque los coreógrafos se lanzan a crear sus obras sin antes descubrir cuáles son sus condicionantes socio-afectivas de producción de sentido (Cardona, 2000: 22).

Las generalizaciones siempre nos conducen a equivocaciones disparatadas, pues toda aseveración de este tipo tiende a lo banal, a lo impreciso y a lo estereotipado. No se puede mirar la dramaturgia de la danza con los mismos procedimientos empleados para el teatro, tampoco con aquellos patrones descriptivos que se utilizan en literatura para narrar un determinado acontecimiento; menos todavía con la cualidad dialógica del lenguaje natural, comunicativo en su propia sustancia, o con la segmentación analítica de la armonía. El error está en copiar procesos que tienen su razón de ser en otro arte y mermar las posibilidades de comprensión o de evolución que la forma, en cierto modo “desprestigiada”, produce. El quehacer de la coreografía opera, por el contrario, en otro horizonte, no por incidir en capas culturales o artísticas distintas, porque en definitiva todas las artes hablan a la vulnerabilidad del ser humano, sino por utilizar la corporalidad de su estado latente otros mecanismos. Sus habilidades se disponen con otras técnicas, esto es manifiesto y evidente, pero no por ello lo danzado pierde discurso. La taxativa postura de Carmona (2000) es un tanto radical en sus apreciaciones, quizás por su influencia del esquema dramático actoral. Las piezas de cualquier rompecabezas tan sólo encajan a la perfección cuando se ajusta color, forma y diseño; el bailarín es actor, pero su lenguaje es otro. La danza es arte escénico, pero solo se emparenta con el teatro en el

uso del espacio de representación; en la inmersión mecanizada de los instrumentos que la iluminación, la escenografía y el vestuario ejercen en el código teatral; o en la repercusión del sujeto intérprete en el cuerpo instrumento. Sus experiencias técnico-estéticas son otras, su entrenamiento obedece a otros cánones y su lenguaje posee otras gramáticas. Cuando Cardona asegura que “los espectáculos de danza suelen provocar amnesia, más que memoria profunda en el espectador, precisamente por la limitada capacidad de estructurar acciones escénicas de manera significativa” (Cardona, 2000: 22), se recrimina con voz crítica una supuesta falta de dominio de la acción discursiva o narrativa si la hubiere. Además, parece incluirse en un mejor estatus las piezas que apelan al mensaje frente a la abstracción o a limitar las estrategias del movimiento corporal. Pero, quien ha de creer que ese tiempo presente, que es pasado en el instante de la ejecución es más poderoso que la proyección significativa de su *contar* o que la emoción sensitiva vehiculada en la encarnación corporal.

Pensar la danza implica un ejercicio de transacción, de lo que se observa corporalmente, como experiencia visual con el espectador; así como por asimilación propia, de lo que percibe el propio cuerpo del bailarín: mente y cuerpo, para hacer del movimiento artístico, una cuestión que puede ser razonada. “Hay una apertura que fuerza un desplazamiento en el pensamiento” (Bardet, 2014: 51). Se aclara el concepto apertura —*écart* en su original francés—, de polisémicas significaciones para una traducción al castellano precisa: “casi siempre apertura’, brecha’ o desviación” (Bardet, 2014: 51). El *écart* es el vínculo, la escucha activa entre dos prácticas: la filosofía, como devenir del pensamiento y la danza, como la incesante actividad corporal del mover estético. La misma apertura que se podría referenciar entre la danza y la literatura. A pesar de todo, el significado del término trabajado por Marie Bardet (2014) es bastante problemático:

Según lo contextos *división, separación, desviación, brecha, apertura, descarrilamiento, atajo o descuartizamiento*, los términos que traducen el *écart* subrayan la negación por “des”, “a”, o la división, la separación. Al pasar por otra lengua, el término *écart* regresa allí resonando con aquello que era callado en el eco actual de la palabra en francés: *exquartare* —una separación *partes extra partes* en cuarto— y cargada de una imagen; el descuartizamiento de la tortura (Bardet, 2014: 244).

El desplazamiento de los conceptos sería lo propio en ese *pensar* un arte dinámico como la danza. El uso físico del peso, dependiente de la gravedad, en un *estar* físico en el mundo, hace de la danza una actividad más que motriz, y que supera lo etéreo. No exclusivamente como “la imagen de su supuesta elevación en sobrevuelo” (Bardet, 2014: 52), sino de un *andar* más arraigado a la Tierra de la que toma su energía.

Al central el trabajo en una metodología interpretativa que toma la pluralidad discursiva como eje por el que generar un conocimiento transversal, se propone una forma de *lectura* donde la lingüística deja de ser el foco, para tornarse el *texto coreográfico* el epicentro por el que emergen los posibles significados *transtextuales*. La creación de significados y su extrapolación hacia un “análisis” de variada magnitud, ocurre desde el hecho escénico en la postura del espectador, tanto como en la del crítico o el académico. “Erigir reglas de valor inmutable equivale a negar la dimensión histórica del hecho literario” (Montes y Rebollo, 2016: 161). Una cita que es aplicable a cualquier acontecimiento, humano o natural, en tanto a que la permanencia no es un carácter distintivo, aunque el ser humano se empeñe en suscribir sus pasos como si su huella no fuese irremplazable. El ciclo de la naturaleza está en constante cambio, es parte de su identidad periódica.

“De nada sirve cercar las materias con las fronteras que delimitan las disciplinas” (Burkert, 2013: 9); pero en la apertura, en el *écart* terminológico de la interpretación del danzar, se debe apelar a la prudencia, hacia la construcción de los *sentidos* de su leer. “No se trata de una traslación terminológica de una disciplina a otra, sino de entender el sentido y la función de dichos conceptos de forma multidisciplinaria” (Talens, 1980: 18).

El artista tiene una tendencia recurrente, en cualquier tipo de disciplina, a reinterpretar o reescribir piezas canónicas que incluso trascienden lenguajes, haciendo que su *texto* se de en el cine, en la literatura, en la pintura o en la danza. “Como dice Hugo en su *Shakespeare*, no se trata de recomenzar las obras maestras, es preciso hacer algo distinto; la admiración a los maestros, la fidelidad a una tradición no exime de crear” (Dufrenne, 1983: 166). El peso, o la responsabilidad, de la obra maestra, no son un lastre para las obras nuevas, pero sí pueden crear expectativas erróneas de lo que se espera de ellas.

Las cuestiones que surgen cuando se reconoce la interacción entre literatura y danza, por ser un fenómeno que interviene en la creación coreográfica, aluden a cómo se

articulan ambos lenguajes, cuáles son los parámetros por los que se rigen la relación y qué es lo que se imprime en el cuerpo de los bailarines. “What happens, exactly, when literature, a verbal medium par excellence, is translated into the non-verbal medium of dance? How can the multilayered world of fiction be recreated through movement, choreography, music, and gesture?” (Schmid, 2013: 184). Marion Schmid (2013) utiliza como prototipo de este fenómeno el ballet neoclásico de Roland Petit *Proust ou les intermittences du coeur* (1974), basado en la novela *En busca del tiempo perdido* del reconocido autor, por llegar a una transformación de códigos que permite: “to think a Proust without words, a Proust wholly in movement, read and reinvented through the poetics of dance” (Schmid, 2013: 185). El texto de origen –o texto fuente según la terminología que utilicemos–, adopta adquirir una visión crítica que aporte otra lectura de la obra o que ejerza protagonismo a aspectos latentes que podrían obviarse. La traducción semiótica de la obra literaria hace emerger las cuestiones latentes del texto, calificada como una traducción cinestésica –*kinaesthetic translation*– por Schmid (2013: 197), siguiendo los parámetros de Antoine Berman en *La prueba de lo ajeno*. Este concepto de traducción, explicitado en el artículo de Schmid (2013) equipara la noción de Proust desarrollada en *El tiempo recobrado* –perteneciente al volumen VII de *En busca del tiempo perdido*– a la de Petit, en cuanto a ser extracción y posterior reproducción de la dimensión subjetiva de la experiencia humana.

Por otra parte, en la propia creación estética se ejercen canales de interacción con una percepción de la realidad que podría identificarse con una transferencia similar a la que ocurre al transformar el lenguaje de los *intertextos*. “The process whereby lived experience can be transmuted into art, he stipulates, is one of metaphor, the joining together of two different objects with a view to extracting their common essence” (Schmid, 2013: 198). ¿Es este proceso con el que interactúan los coreógrafos en el proceso creativo de ballets narrativos? ¿La transmutación del arte? Al menos en los hilos de su tejer, la simbolización metafórica de la experiencia literaria implica por seguro, una transmutación de lo *textual* lingüístico a lo *textual* encarnado en un *mover* danzado. Más que una traducción semiótica, esta puede juzgarse mejor como intersemiótica, por erigirse la metamorfosis “entre” lenguajes; y a cuyo procedimiento, en definitiva, preferimos calificar como *transducción coreográfica*. La transducción no deja de ser una forma de lectura metamórfica, similar a la de la Estética de la Recepción. Fernando de Toro (2008) la entiende como “un tipo de concretización” (p: 156) dispuesta a componer un hecho

escénico. Estética, por aproximarse a un pensamiento filosófico de entender la encarnación psicofísica del narrar, en la proyección expresiva de los resquicios expresivos de la experiencia dramática; y de cuya percepción aparecen las desviaciones de su propio *mover* discursivo, en tanto *textos* sujetos a una recepción.

Roland Petit considera que para preservar los principios de la creación artística el coreógrafo no puede actuar de forma mimética con el texto fuente, debe transgredir la fidelidad de la obra porque la copia no es viable al mutar hacia otro tipo de lenguaje, el dancístico.

No se trata de copiar eso que nos es “ya dado”, sino de presentar eso que constituimos e interpretamos en nuestra particular conciencia y a partir de nuestro ánimo, para descubrir sus “posibles” y mostrarlo en toda su libertad y capacidad de expresión (Barcia, 2004: 254).

Barcia, está definiendo cuáles debe ser los motores que activen la experiencia estética del arte, en su constante vínculo con la realidad que modela su estilo, y que caracteriza su forma de captar el mundo que rodea al artista. Si esta forma de comprender la actividad creativa es de por sí un requisito de la obra de arte, entonces, en el “versionado” de las obras, o en la “revisión” de ciertos relatos, transformados a otros lenguajes, este principio se sostiene. “Dance moments, he explained [Roland Petit], were to emerge from certain nodal points in the text where the characters experience states of great emotional intensity, but also, conversely, from what remains most fugitive in the source text” (Schmid, 2013: 187). El interés por este proceso intersemiótico, también es recogido por Sergue Lifar, otorgando el peso transferencial a las equivalencias emocionales –*equivalences émotionnelles*– (Schmid, 2013).

La representación de mundos narrativos parejos, paralelos o similares, no implica que todos expresen lo mismo. En el momento en que se trata con productos artísticos diferentes, con objetos estéticos que tienen su propia autonomía, la “vitalidad” de su creador pervive o adopta perspectivas diferenciadas. Ni siquiera entre obras que pertenecen al mismo arte, el de la danza, si se desdobra su estar en dos piezas diferentes, en su transferencia se expresan imaginarios particulares: véase si no el *Romeo y Julieta* de John Cranko (1962), el de Kenneth MacMillan (1965), el de Rudolf Nureyev (1977), frente al *Julia and Romeo* de Mats Ek (2014), un paradigma de tantos otros en el

repertorio²⁰⁶. “Toda gran historia debe ser revisitada después de un tiempo para poder seguir siendo significativa para la actualidad” (Mats Ek, 2013, s.p.). Los aspectos reflejados por lo narrado a través del texto coreográfico están determinados por la dramaturgia que evoca el artista.

Aquel que *cuenta* lo narrado a través de su cuerpo es protagonista de la narración. El bailarín se transforma en un *otro* que debe *contar* el devenir del mundo, pero no como lo hace la historiografía –aunque Fratini (2011) intente compararlos–, porque los parámetros de veracidad en lo narrado difieren. La danza “narra [el mundo] convirtiéndose en algo así como un cuento de la realidad en estado puro” (Fratini, 2011: 14). ¿Nos preguntamos si existe una relación entre danza y realidad? Fratini (2011: 12) propone que, de existir, la danza occidental ha *contado* o retratado el mundo que le rodea desde la transformación de la propia realidad, en un enfoque que la hace “diferir” de lo vivido. La propia Martha Graham (1995) contemplaba una relación entre danza y vida, dice: “Creo que la razón de que la danza haya tenido siempre una magia tan especial es que sido el símbolo de la representación de la vida” (p: 11). La veracidad de la narración se compone y se renueva, observando al cuerpo como algo abstracto que está regido por signos. Además, a partir de este patrón de veracidad que responden a una *verdad* adulterada, se determina el parentesco entre danza y mito, pues sigue la misma “subversión” de los límites de realidad que Aristóteles le había atribuido.

La destreza del contar estriba por entero en la virtud de darle coherencia a la falsedad, nunca tan evidente, según Ricoeur, como en el efecto sorpresa de las catástrofes, esos vuelcos abruptos de la situación que en el mito y en la tragedia clásicos proceden del evento que las desencadena *para tèn doxan di'alléla* (que significa “a causa uno del otro, aunque contra toda expectativa razonable”) (Fratini, 2011: 19).

“El mito es una palabra real, una palabra actualizada a través del relato, el canto y la danza, una palabra vinculada a la acción realizada en el sentido dramático del *dromenon* griego” (Subirats, 2012: 34). En tanto real, su relato se mantiene vivo, por la realización constante de una palabra cuya identidad no es individual a pesar de que sea un individuo, artista en muchos casos, quien se “apropia” de su expresión para construir desde su

²⁰⁶ En bibliografía filmica se adjuntan las grabaciones audiovisuales visionadas en cada versión del ballet *Romeo y Julieta*: (Ek, 2013), (Legend, 2017, abril 25), (Nureyev, 1995), (MacMillan, 2007).

idiosincrasia una obra. El discurso no pierde su colectividad, porque el mito forma parte de la memoria de la humanidad, almacena las pasiones y las experiencias universales. “El mito fue algo propio del remoto pasado de nuestra especie” (Bermejo, 2014: 141), sin que sus reminiscencias primitivas bloqueen su aparición en las representaciones de la actualidad. El retorno del mito (Subirats, 2012) genera el:

Restablecimiento terapéutico del poder inherente a la unidad originaria del discurso y el ser, el afán desesperado por enraizar al moderno humano-sin-carácter en una *arché* sagrada donde poder fundar y fundamentar [...] un renovado orden social y psicológico, político y filosófico (p: 41).

En el abordaje hermenéutico del hecho coreográfico como un texto que procede de un conocimiento mítico anterior, se está presentando al artista que recupera la tradición mitológica –encerrada en este caso, en el arquetipo de Medea– a través de una equivalencia hacia el estatuto de los creadores renacentistas (Alves, 2013): como un ser “transformador” (p: 81). Richard Buxton, en la entrevista que concede en la revista *Minerva* por Mercedes Aguirre, declara taxativamente la repercusión sociohistórica en la gestación de cualquier mito: “Para mí no hay un mito ‘crudo’, sino que siempre está ‘cocinado’ según el contexto” (Buxton, 2009: 28). Esta aseveración advierte de la necesidad de interpretar el texto mítico atendiendo a los condicionantes que lo rodean, así como a aquellos que están en el contexto de quien lo rescata de la memoria colectiva, para después convertirlo en un texto artístico. Las reactualizaciones de los textos clásicos son una posibilidad de mantener la prestancia del contenido mítico: “Yo no estoy obsesionado con una versión canónica de los mitos griegos, como si hubiese una especie de versión ‘sagrada’, cuando ni siquiera los griegos tenían algo semejante” (Buxton, 2009: 29). Es más bien una constante el hacer de lo narrado una recuperación metamórfica de su *decir*, abogando por el no estatismo de sus estructuras, ejerciendo un *estar* de cuya carga ideológica es difícil separarse.

“One could say that choreographers and dance artist become increasingly interested in embedding critical readings and interpretations of the body, movement, choreography, dance and the ways in which these are framed and represented withing the practice itself” (Behrndt, 2010: 188). Esta tendencia aproxima la teorización en danza a una práctica de pensamiento, en la que se prioriza el narrar desde una perspectiva emocional, política o de cualquier temática, y cuya propuesta creativa tiende a la

investigación corporal y escénica. Si se entiende el cuerpo como laboratorio creativo, cuyo contenido preconfigurado –dependiente del entorno social, personal e histórico del ser humano–, no siempre se puede sortear, implica depositar cierta subjetividad en el objeto creativo. Los presupuestos de Michael Foucault en torno a la influencia sociológica sobre el cuerpo toman relevancia en esta perspectiva. “The body is not a neutral container of ‘pure’ abstract (non-) expression; rather, we need to consider the body as a proposition of dramaturgical content that is simultaneously inscribed and performed” (Behrndt, 2010: 189). Jerome Bel, en un marco contextual que navega entre el siglo XX y el XXI, se cuestiona sobre el “comportamiento” artístico del cuerpo en los límites del espacio y el tiempo de la escena, acercándose hacia una no-danza o una no-coreografía. Los límites entre aquello que es teatral pierden vigencia en el ámbito escénico general, por lo que, las posibilidades narrativas del *contar* del cuerpo no iban a estar al margen de su organización dramática. La danza se convierte en una dimensión que supera el propio movimiento, una estructura extensible a cuestiones que atañen a la vida como sistema: “caben objetos, cabe toda la estructura técnica, cabe el pensamiento, cabe la inmovilidad, cabe la respiración, el silencio, el sueño, el inconsciente y la poesía” (Galhós, 2009, p: 145).

La postura que prevé los significados presentes en una pieza coreográfica es compartida con otros teóricos, como M^a del Carmen Bobes Naves (1987), Janed Adshead-Lansdale (1995) o Patrice Pavis (2008), sobre los que la delimitación del objeto estético danzado se presenta alterable desde el intérprete, nexos o canales entre la obra y el receptor. El momento danzado, en el tiempo de la representación, es donde se construyen las estructuras incorpóreas que definen las acciones representadas, los caracteres de aquello narrado y los procesos del *mover* dado en la ejecución coreográfica. Lo narrativo determina, en definitiva, la disposición estructural de la obra. “The very first movement of a dance contains within itself its own singular realm of possibilities; it presents a germinal quality which, even in embryonic form, contains the potentialities of its spatial-temporal future” (Sheets-Johnstone, 2015: 33). Aun cuando la codificación del vocabulario clásico está tan pausada, las combinaciones son infinitas, porque no depende en exclusiva del paso, sino de la dinámica, la dirección, la atmósfera o los sentidos.

Esta capacidad narrativa (Adshead-Lansdale, 2002), debe ser asimilada como metáfora porque no es posible determinar la concreción y correspondencia entre un concepto y la imagen dinámica del movimiento. La hipótesis de un signo coreográfico

paralelo al “teatral”, por incorporarse ambos en la escena –aunque sean sus gramáticas aspectos bien diferenciados– se invalida. También, porque la primacía de los sistemas lingüísticos, frente a aquellos mecanismos escénicos, se torna (Adshead-Lansdale, 2002) insuficiente en cualquier apreciación semiótica. La interpretación semiótica estaría sujeta a una codificación no direccional, donde lo danzado a través de una misma secuencia coreográfica, podría conllevar formas divergentes de traducirlo en la descodificación. Por el contexto dramático, por la experiencia expresiva, por las dinámicas que componen la “carcasa” o “máscara” de los movimientos técnicos aislados o por el bagaje de quien mira la obra. La encarnación comunicativa a través del gesto, no opera de forma equidistante en la frecuencia de la danza respecto a la vibración de la lingüística. “The fact that neither everyday movement nor dance is universally understood is readily shown by analysis of codified systems of communication” (Adshead-Lansdale, 2002: 31). Pero, a pesar de ello, el mecanismo danzado da *sentido* significativo al *mover* dramático.

Roland Barthes (1986: 96) recupera un concepto de Lessing concerniente a la potenciación de la carga expresiva de cada acción narrada de la danza. Se utiliza en este sentido para atrapar en la concepción de la obra plástica, aquella situación con mayor carga significativa de una obra, capaz de definir la acción narrativa culmen que guarde toda la energía *path-ética* y el contenido discursivo deseado: el “instante preñado”. Dice: “El teatro de Brecht, el cine de Eisenstein, están formados por secuencias de instantes preñados” (Barthes, 1986: 96), afectando por igual a la dramaturgia coreográfica.

La progresión de los instantes del *narrar* danzado que el cuerpo atraviesa está nutrida de esta preñez, que espera albergar en la placenta el *tejido* genético de un *contar* mítico atravesado por la memoria, conectado a la arquitectura arquetípica ancestral, por un cordón recubierto en sus células por la subjetividad expresiva de cada artista. ¿Se hallará una Medea desorientada de su contexto? O, ¿nuestra particular lectura revelará una voz de ausencias saqueadas que dormita en el gesto locuaz del mover? Pfister (1991) aboga en el ámbito interartístico intertextual, por la pérdida de la individualidad subjetiva del autor ante la transferencia textual: una disolución del sujeto que resuena en el tejido artístico, pero cuya estabilidad entra en crisis. “El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes, 1993: 104). Roland Barthes introduce en esta cita la idea de la interacción entre *textos* como una

experiencia propia de la estructura que sustenta el tejido artístico que la lingüística compone, y cuyo entrelazar constante es inevitable eludir entre lenguajes, disciplinas o técnicas. Ante la premisa de que lo interartístico desemboca, en ocasiones, en una intertextualidad transducida de otros *textos*, la danza puede soportar las cargas paradigmáticas de lo lingüístico hacia una composición narrativa autónoma, sobre la que se construye una dramaturgia valedora de su voz espectacular. El sujeto autor en mitología adopta una voz múltiple, pues su relatar procede de un contenido ancestral que ha persistido en el tiempo. Fijado en la literatura, no es su *estar* la única herramienta para su comunicación. Medea es un arquetipo más poderoso que la propia identidad subjetiva de un dramaturgo clásico, pero no por ello su inventiva pierde carácter en el *contar* del texto. El tono que adopta su voz depende del creador que lo modula.

La gestión “geométrica” del *estar* corporeizado de la narración mitológica en una diversidad de ángulos y medidas, hará particular la estructura dramática significativa y, por consiguiente, la espectacular, la representativa y la narrativa. Las respuestas al devenir de Medea en la figuración coreográfica, desde la presunción de sus mitemas como intertextos plausibles de su propio *mover*, serán argumentadas a partir del estudio de los textos coreográficos de Martha Graham, en *Cave of the Heart* y de Angelin Preljocaj, en *Le songe de Médée*, prototipos propuestos para testar las teorías desarrolladas en la investigación.

BLOQUE 3. BAILAR EL MITO, DANZAR A MEDEA: EL TEXTO COREOGRÁFICO DE MARTHA GRAHAM Y ANGELIN PRELOCAJ

7. El drama de Medea: intertexto de anegada repulsión

7.1. *Los confines míticos de “la maga”: la femme fatal*

La evocación moral de los intersticios de la psique, el poder emocional de las pulsiones humanas o la recuperación de una imagen desprovista de utopía sobre los actos ingratos que llega a acometer el individuo social, son aspectos que Estela Martínez (2012) rescata hacia el esclarecimiento del mito como argumento legendario. Los requerimientos de la trama de cada mito, sus *mitemas* y arquetipos particulares; aquello que los identifica, o aísla en simbologías de raigambre mística y recluye sus caracteres a una imagen poetizada de su mirar, procede, siguiendo a Eliade (2001), del poderoso afán de posesión cosmogónica del ser humano hacia sí mismo.

No es objetivo de la investigación, vislumbrar el germen antropológico del mito de Medea, condensado por Martínez (2012: 13) como la injerencia de las emociones en la razón humana y los efectos derivables de esta intromisión, improbables. Tampoco resultar estos apartados un registro indexado cronológicamente, sobre todas las variables representacionales de su casuística mítica. Así mismo, son extensas las referencias bibliográficas asociada a su imagen, y tan solo precisamos puntualizar ciertos aspectos de su existir, para que, en el análisis intertextual de la transducción de su *texto* al lenguaje coreográfico, puedan abordarse los *sentidos* de un mirar no reducido al estereotipo.

Hacia una tipología descriptiva de cualquier mito, los rasgos narrativos que lo fundan padecen alteraciones naturales derivables de la especulación artística. No es algo negativo esta inestabilidad, más bien el enriquecimiento de los discursos y lenguajes, genera una red múltiple, de carácter intertextual, que mantiene vívida su esencia en el arte y en la cultura. A pesar de que sea posible cercar el viaje de Medea a partir de una sistemática aparición de los acontecimientos situacionales, la disponibilidad de su tejido textual la hacen objeto mutable, según cualquier proposición ideológica, contextual o estética. Carlos García Gual (2001) apela a una tradición anterior en donde el carácter místico de su relato, asociado a las hazañas argonáuticas, se describe como un *folktale*, cuento popular, desprovisto de los matices épicos literarios, conviviente con la expresión oral, pero el cual determina el tipo de estructura que pervive en el tiempo. Martínez (2012)

resume los estadios actanciales de su sino en: “(1) Expedición de los Argonautas, llegada a la Cólquide; (2) Encuentro de Jasón y Medea, superación de pruebas, huida y llegada a Yolcos; (3) Rejuvenecimiento de Esón, asesinato de Pelias y huida a Corinto; (4) Estancia en Corinto de Jasón y Medea. Abandono y venganza” (p: 14). Estas fases de aspecto *cronotópico*, son las grandes acciones en las que se involucran los actantes²⁰⁷ del mito; cuya recuperación identificaría el mito en cuestión a partir de los *mitologemas* que nutren su génesis.

El repudio al que se enfrenta Medea se debe, en primera instancia, al impulso violento que ocasiona el sentimiento de rabia contenida, necesario para la planificación de una venganza. La respuesta vehemente de la heroína es para Pérez (2018) fruto de una ficción que retrata una realidad social, por ser los dramaturgos los responsables de transmitir una imagen femenina acorde con una moralidad concreta. “Es importante tener presente, como señala S. Pomeroy, que la mitología sobre la mujer fue una creación de hombres en una cultura de hombres” (Pérez, 2018: 15). Esta preeminencia del ámbito masculino en la producción cultural interviene también en el hecho de atribuir a Medea caracteres varoniles, ¿había forma mejor para execrar el abandono del hogar –del *oïkos* griego– que alejándola de su feminidad aludiendo a su actuar atributos asociados al hombre? En Séneca²⁰⁸ (Aurora López, 2002a) no es elogio que se la defina haciendo uso de la llamada *uirtus* masculina, al contrario, es un rasgo negativo. Eurípides también la masculiniza (Flores, 2014), otorgando a la acción bárbara de su ser, tanto el cuestionamiento de los atributos maternos, como apartándola de la civilización politizada, que le correspondería en tanto a su lado masculino.

Medea es también chivo expiatorio (Coria, 2014) escogido por las distintas acciones o *mitemas* que involucra su arquetipo, como la Elegida de *La Consagración*. A Medea se le teme, por la racionalidad de sus palabras, por declarar los actos atroces hacia sus hijos; pero también por ser una mujer extranjera en un lugar griego, por sus reminiscencias divinas, y el dominio de las artes mágicas. El miedo lo sufren los

²⁰⁷ En el discurso, se utilizará el concepto de actante con equivalencia al de personaje, utilizando la categorización de Segre (1985) por incluir en su semántica la capacidad de ejecutar acciones que modifican o construyen la dramaturgia narrativa.

²⁰⁸ Al margen de la incidencia de la versión para otras reescrituras, hay que apuntar que la de Séneca, en concreto la presentada en México por Margarita Xirgu con texto de Unamuno en el 1936, supuso para Antonin Artaud la eclosión del entendimiento, según Juan Carlos Sánchez (1999) de la filosofía de la crueldad que el dramaturgo persiguió en sus proyectos performativos.

integrantes de la tragedia, y los receptores de dicho *texto*. Acrecentado este con la otra *Medea* de Séneca, autónoma de divinidades y de reinados, sin resquicio de debilidad. Incluso resultando más poderosa que las fuerzas que rigen la naturaleza divina. En la *Medea* de Séneca la Nodriza no asimila el temor ante un ser que podría vencer a la divinidad –vv. 670-4–; un ser que es diestro en todo tipo de encantamientos, y a la que se repudia como prevención pues su afección se extenderá como la peste. Así se recoge el dictamen de Creonte en el que le anuncia su expulsión–vv. 266-71–:

Tú, tú, maquinadora de las peores fechorías, que
tienes malicia de mujer y fuerza de varón para atreverte
a todo, que nada te importa tu reputación, vete
fuera, deja limpios mis reinos, llévate también contigo
tus hierbas mortíferas, deja libres de miedo a los ciudadanos;
cuando estés asentada en otra tierra, provoca entonces a los dioses
(Séneca, 1979: 303).

Medea, dice Pérez (2018: 229) es prototipo del odio, la encarnación misma de este sentimiento fatal. Igual por ello, el refranero español registra que “del amor al odio hay un paso”. El profundo amor pasional que sentía se trunca por el desprecio y la traición de Jasón, pues quebrantar la línea es lo “natural”.

En la comprensión de sus actos, el panorama que Peinado (2011: 4) propone respecto a la influencia onomástica en la construcción de su carácter, sirve de perspectiva para hacer utilitaria el interés de Jacques Lacan en su seminario *La identificación*, como método de personificación del nombre propio. En definitiva, dar sentido a los nombres parlantes utilizados en las expresiones culturales helénicas. De este modo, en la traducción de Medea como *Mēdeia* –Μήδεια– procedente del indoeuropeo, se conforma el verbo “pensar” –μήδομαι– que la entiende como “la Sabia”: “dado sus dotes de la magia y de la persuasión” (Peinado, 2011: 4).

Al igual que el arte de mentir, la destreza en el dominio de los fármacos y venenos requiere ese tipo de inteligencia a la vez retorcida y previsor que los griegos denominaron *mētis*, por lo que no es de extrañar que la Medea trágica aparezca como una de las figuras más representativas de esta inquietante cualidad (Iriarte, 2002: 165).

El propio Creonte enfatiza esta condición, que López J. (2002: 46) vincula sin filtros con *la sabiduría*, destrezas que acrecientan el temor de un padre por la seguridad de una hija –vv. 283-287–. Un saber que le compete por naturaleza.

Creonte – Temo que tú, no hay por qué alegar
pretextos, causes a mi hija un mal irreparable. Muchos
motivos contribuyen a mi temor: eres de naturaleza
hábil y experta en muchas artes maléficas, y sufres
por verte privada del lecho conyugal] (Eurípides, 1991: 23).

Al primero, es equivalente otro vocablo: el de μήδεῖα, donde la diéresis lo convierte en un pronombre que significa: “nadie, ninguno (a), nulo (a), sin importancia” (Peinado, 2011: 6). Utilizado para no tanto designar cualidades personales, sino para reflejar su posición en la sociedad corintia, por ser hija de Eetes, una extranjera para las leyes. Y este, a su vez, se conecta con el sustantivo en plural de *médea* –μήδεα– y con *médos* –μήδορ– y *ous* –οῦρ–, que significan respectivamente “designio de los dioses”, “pensamiento” y “resolución”. La reflexividad racional de sus discursos, y en el caso al menos de Eurípides, el aparente sostén de la divinidad. Peinado (2011) otorga a la etimología el poder de hacer de Medea la infanticida colérica y criminal, que todos temen.

Barrigón (2004: 153) añade desde la descomposición morfológica de su etimología, la identificación de la raíz *-med*, coincidente con el verbo griego con significados de “pensar”, “meditar” o “maquinar”. Estas acciones se conectan con la cualidad de Medea, como *metis*, domadora de los poderes mágicos, como Circe²⁰⁹. La revelación de tales artes, la hará heroína de uno de los episodios de la expedición dominada por hombres, los Argonautas.

En cuanto a su procedencia consanguínea es fehaciente su parentesco con Eetes, rey de la Cólquide, no tanto la figura maternal que la engendra que oscila entre Idía y Hécate (Roblles, 1996). En Falcón, Fernández y López (1983: 409) se atribuye únicamente la maternidad a Idía; de este modo, es nieta del Sol y sobrina de Circe, una información que procede de Hesíodo (2000: 111), un enlace que surge de la voluntad divina: “por decisión de los dioses” (v. 960), gracias al “abrazo” de Afrodita.

²⁰⁹ Wygant (2007: 7) compara los símbolos arcanos de Circe, su voluptuosa presencia en el *Ballet Comique de la Royne*, con las destrezas mágicas de Medea en el episodio de rejuvenecimiento de Esón.

Tanto por línea materna como por línea paterna, por lo tanto, los antepasados de Medea son los dioses anteriores a los Olímpicos, son las divinidades primordiales de las teogonías helénicas: la pareja primigenia, el principio fecundante del Cielo, Urano y el receptáculo fecundo de la Tierra, Gea (Coria, 2014: 57).

Un origen divino que condiciona su vivir. El crédito a la turbación maternal de Eurípides es significativo, por el lugar en el que queda la mujer de forma póstuma, trascendiendo idiosincrasias y contextos históricos, hacia un rol semántico equivalente. Al menos en la memoria identitaria de su arquetipo, aunque como puntualizaremos en ciertos textos, la reescritura hipertextual reinterpreta el mito, irradiando otra imagen de su ser o, por el contrario, reforzando la existente, para que la huella griega sirva de amparo y en su evocación se puedan responder interrogantes de otro tiempo. Las alusiones despectivas hacia Medea, procedentes del infanticidio, empañan otros rasgos de su carácter, que Grimal (1989a: 336) recuerda recuperando a Diodoro, en cuya citación se resalta su humanidad, frente a las destrezas mágicas. “Medea ha sido abordada como la hechicera bárbara de la Cólquide y una de las mujeres malas’ del tragediógrafo” (Álvarez, 2005: 77). Y que según expuso en una entrevista Nuria Espert (2002), la crueldad estaría en este sentido, implícito en ella:

Aunque no hubiera matado a sus hijos, Medea habría pasado a nuestra mitología, a nuestra lista de mujeres, como una de las más sanguinarias, una asesina en serie, una persona sin entrañas; porque realmente un amor, un amor apasionado y enloquecido no puede justificar matar a tu hermano, cortarlo en pedacitos, traicionar a un pueblo e ir matando y asesinando (Espert, 2002: 1235).

El dominio de las artes mágicas implica un poder incontrolable para el resto de los mortales, por lo que, asociado a la imagen estereotipada del “eterno femenino” convierte a quien la practica en un ser descontrolado. Esto se debe a que su influjo se impone sobre la naturaleza, capaz de controlar lo que se escapa de la visión. Además de Medea, Circe es otro referente mitológico con estas capacidades, alejadas de la rigidez social, de lo civilizado. Y junto con Pasifae, eran estas sus tías, inmortales y de mágico andar.

La hija de Eetes es asociada a la naturaleza no sólo por sus poderes mágicos, sino por su carácter indómito, mediante metáforas y símiles es relacionada con bestias:

una leona, o con fenómenos naturales amenazantes: la monstruosa Escila, las rocas, el mar y las tormentas (Álvarez, 2005: 79).

Además, en una reminiscencia mítica tratada por Alain Moreau en *Le mythe de Jason et Médée* (1994), citado en Sala (2002: 310), se recoge su integración a los poderes terrenos, en tanto diosa madre cercana al ideal de Rea, Cibeles o Gea, también diosa madre. Un origen este no difundido, tampoco tratado en las versiones que se han podido consultar de dicho mito, pero significativo para evidenciar cómo el *intertexto* creado en la época clásica por Eurípides primero, y Séneca después, llega a traspasar la ficción para hacer de tal existencia una entidad vivida, más allá del relato.

El *eterno femenino* reúne los aspectos que se le han atribuido a la feminidad a lo largo de siglos de historia, en todas las facetas que se reservan a la mujer, pero sobre todo en cómo deben ser tratadas, dentro de un modelo patriarcal. La filósofa Elizabeth Badinter (1985) define esta construcción mitificada como “la reproducción invariable de los mismos comportamientos organizados en torno a la famosa trilogía: la casa, la maternidad, el marido” (p: 31). Cuyas especificaciones morales de comportamiento se generan, según Arias (2009: 48) a partir de un *habitus* patriarcal naciente en un contexto familiar, damnificando lo público y lo privado. Los estigmas que infravaloran a la mujer nutren esta eternidad, tan solo fisurada, sin llegar a quebrarse pues su lastre pervive en la sombra. “Una mujer extranjera [Medea], conocedora de artes mágicas, símbolo de la otredad si se quiere, se convierte en una mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social y que argumenta sólidamente como el mejor de los sofistas” (Coria, 2014: 31). Esta alusión a la corriente filosófica sofista es importante para resaltar el intelectualismo que opera en la identidad arquetípica de Medea, desde un plano interiorizado, en sí misma, y en una dimensión externa respecto a su relación con Jasón, fundada en una clara “tensión agonal” (Cendán, 2016: 201).

Medea la “de bellos tobillos” (Hesíodo, 2000: 111), pierde su *érōs*, según Coria (2014: 69), al hacer de la venganza la necesidad de su existir, sustituyendo su erotismo por el dolor de su estado emocional, su *philia*. La traducción la ofrece Francisco Rodríguez (Coria, 2014) como “‘amor-deseo’ para *érōs*, y ‘amor-cariño’ para *philia*” (p: 71) presentan distinto estado afectivo. Konstan (1996: 75) cuestiona la operatividad de los términos en la tragedia griega, abarcando la *philia* una disyunción de los sentidos entre el uso instrumental y la relación de afectividad en su amplio espectro, sin reducirse a la

pasional, deseando también la dicha ajena. La universalidad del término amplía las distintas formas de amar.

Movidos precisamente por *érōs*, ambos transgreden, con gravísimas consecuencias, las más estrechas relaciones de *philia*: en el caso de Jasón, cuando rompe su relación con Medea, y en el caso de Medea, cuando asesina a sus propios hijos (Coria, 2014: 70).

El concepto en Medea tiene por tanto su razón de ser en una variable manifestación de un sentimiento, así como en las distintas formas de apreciarlo desde la mirada de cada arquetipo. Recordar la apelación de Jasón a contar el discurrir mítico desde una perspectiva bien distinta, por ser designio de los dioses, de Eros, el arrebató pasional unidireccional de Medea a Jasón. “La cólera de la amante despechada y los celos por el nuevo matrimonio” (Morales, 2000: 295). No hay deuda que saldar, ante una relación que según Coria (2014: 74) –atendiendo a la disposición gramatical de dichos términos en la tragedia eurípidea–, en la que no habría *érōs* sino más bien *philia*. En estos términos, y contemplando los significados no limitantes del *phíloi*, Medea sufre una cadena consecutiva de pérdidas de vínculos relacionales, desde su separación parental, el ultraje fraternal, el alejamiento de su patria, el desengaño amoroso y la violación maternal, fruto de un exceso de *érōs*.

En Séneca el *érōs* parte de un apego hacia la ira, que confunde el juicio, pero permite al deseo franquear las entrañas, y con su apertura, la entrada de una invasión violenta. “And once there is a hole, there is, as Medea says, a space wide open for a wound’ (550)” (Nussbaum, 1994: 454). El amor sexual en este caso es parte de la relación que tiene con Jasón, de una forma más explícita en la encarnación del lenguaje, que lo que Eurípides compone. La fortuna ha querido que la violencia marque este sentir, contagiado de ira.

¿Pero, en su iconología mítica, sería la imagen de Medea un prototipo de erótica apariencia que atrapa con su red mágica, como una araña lo hace con su tela?

En la apariencia física del arquetipo femenino, la cabellera es un símbolo de gran significado, según la región geográfica en donde se considere. En la India se asociaba a una imagen terrible de la divinidad, pero también era un atributo de Shiva; aludía

asímismo a la frondosidad de la naturaleza, a la virilidad en China, así como a tener la función de actuar como signo de la feminidad, como arma de seducción, cuando está suelto, o señal de recogimiento pudoroso en una religiosidad moral que oprime las libertades de la mujer, cuando se oculta (Chevalier y Gheerbrant, 1995). Por tanto, el cabello en Medea está ligado a determinadas cualidades de su carácter, que exhiben una imagen concreta de su ser. Genest (1928) en su recopilatorio de las figuras mitológicas que protagonizan los relatos míticos, describe las cualidades físicas de Medea con mayor prestancia que su idiosincrasia como mujer dueña de su destino. Aderezada su apariencia, nada semejante al aspecto de la bruja arquetípica: “La hija de Eetes era joven, bonita y de alta estatura; una espesa cabellera de rojo sedoso y brillante daba más gracia a su rostro, iluminado por dos ojos enigmáticos y hechiceros” (Genest, 1928: 195).

La cabellera, como arquetipo e identidad de la feminidad, tan relacionado con la imagen de una *femme fatal* a la que temer, resulta un símbolo que se hace metonimia (Barthes, 1986) en la iconología social. “Desde un punto de vista poético, es una sustancia total, próxima al gran medio vital, marino o vegetal, océano o bosque, objeto fetiche por excelencia en el que el hombre se sume (Baudelaire)” (Barthes, 1986: 114). En cambio, este aparece recogido u oculto, como símbolo de pudor. Así debían presentarse las mujeres en la Iglesia o una vez perdían su libertad para hacerse esposas, ante el temor a que su cuerpo causase cualquier tipo de seducción o se exhibiese hacia los *otros* que no son su marido. Por lo que, poseer una melena abundante es signo de amoralidad. Por otro lado, el fetiche de recoger los cabellos en una trenza es trabajado por Freud (Barthes, 1986) al equipararlo con el órgano masculino, deja a la mujer con escasas posibilidades en torno al disfrute de la imagen canónica asociada a la feminidad.

El erotismo de Medea es analizado en Pino (1999) desde la sexualidad de la pareja, como una relación heterosexual gestada en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, fruto de un interés maquinado por Hera a través de una herida flamante ejercida por una flecha. Tras el enamoramiento, aparece el dolor, de modo que es culpable de la generación de la desgracia. Un amor que es punzante hasta llegar a una fuerte aflicción corporal, como si se tratase de una herida física –vv. 761-765–:

De sus ojos fluían lágrimas de compasión. Y por dentro sin
cesar la atormentaba un dolor que consumía a través del
cuerpo, por sus delicados nervios y hasta la última vértebra

debajo de la cabeza, donde penetra más agudo el sufrimiento
cuando los infatigables Amores arrojan sus penas en las entrañas.
(Apolonio de Rodas, 1996: 237).

El amor griego surge como un flechado de Cupido, al margen de Jasón. Aunque, siguiendo a Coria (2014) “¿Por qué pensar que es *érōs* el que mueve a la heroína, como dice Jasón, si ella no lo expresa ni se aplica a sí misma el término, sino que, por el contrario, ella se lo aplica a él?” (p: 81). Una visión que se origina en el texto de Eurípides, pero que parte del estereotipo de la mujer o “amante despechada” (Morales, 2000: 295). En Séneca (1979) al final del primer acto, en el primer *párodo* dispuesto por el Coro –vv. 57-107– como respuesta al emotivo monólogo de Medea, se insta a Jasón a abandonarla. A Medea, en los versos dedicados a Fasis, se le dota de una sexualidad que hipnotiza a Jasón en su criminalidad:

Así un color de nieve se enrojece al teñirlo
de púrpura fenicia, así el pastor bañado de rocío
con el alba contempla el resplandor del día
Arrebatado al lecho de la hija del horroroso Fasis,
tras la rutina de tomar en tus brazos,
tembloroso y sin gana, el pecho de una esposa enloquecida
coge, feliz, esposo, a la virgen eolia
ahora por vez primera, queriéndolo tus suegros (Séneca, 1979: 295).

La “virgen eolia”, es Creusa, cuyos atributos son contrarios a los de Medea, es esta la imagen antagónica que el Coro emplea a lo largo de sus epitalamios, para desprestigiar a la protagonista. En especial, se utiliza en apreciación de Coria (2014: 155) la falta de medida de Medea, no solo por estar presa de la ira, sino también por estar afectada de un *effrenus*, en el terreno político y sexual. El término procedente del *frenum*, el cual alude a la “brida de caballo”–, que la aleja del estoicismo, por no poder mitigar sus efectos, en un desenfreno alejado de gobierno alguno. Como dice Picone (Coria, 2014): “es una fuerza de la naturaleza capaz de provocar la inversión del cosmos, del mundo físico y moral” (p: 158).

En una percepción mítica amplia, no reducida a un único narrar. Se ha difundido la imagen de Medea (Eetessam, 2009), como el culmen de la *femme fatal*. La mujer más perversa del entramado mítico, por machar de sangre su condición materna,

transgrediendo lo que se presupone dentro de un canon natural. “Ella engloba lo femenino, lo bárbaro y lo animal en contraposición a los valores básicos de la sociedad patriarcal helénica” (Eetessam, 2009: 235). Tampoco es la única madre que mata a sus hijos en la cultura clásica, sí la que no muestra arrepentimiento una vez cometido el asesinato, pues Ágave, por ejemplo, estaba sujeta a los efectos báquicos. En cambio, es más equivalente a Procne, al derivar esta de una situación colérica, y a Altea, por ser fruto de una venganza maquinada (Zamora, 2006)

La irrupción del compromiso de protección de una madre hacia sus hijos ha sido más censurada y juzgada acorde a su monstruosidad²¹⁰, que otros casos que González (2007) recuerda, como la aniquilación del dios que devora a su prole, Saturno. ¿Por qué es mayor destabilizador la madre que mata a sus hijos? “Esta madre exalta su egoísmo. Sublima el yo, en una sociedad donde la mujer no tendría derecho a hacerlo” (González, 2007: 275). Es eminentemente social y aprehendida esta presentación, en la que, además, se asocia su reacción colérica a una respuesta ante el ahogo que sufren las mujeres en la estructura social, como una venganza hacia una vejación previa. De hecho, incluso en la Antigua Roma, según Nemsadze (2018: 305) existía una ley, llamada la “*patria potestas*”, que ampara al padre que cometía asesinato filicida, excluyendo a la mujer, por supuesto. “Como sostiene Georgina Paul, Medea contiene todo lo que la civilización occidental desearía alejar de sí pero de lo que aparentemente no logra librarse nunca: magia, brujería, barbarie, una pasión que se transforma en locura” (Fedele, 2006: 25). La mujer que sacrifica a un sujeto inerte, supera a aquel hombre, que se aparta de la labor de ejercer la paternidad, también obligación y derecho propio. Su violencia e inclemencia son de igual incidencia en sus vástagos, pero quizás habría que cuestionarse más frecuentemente aquello que Cavarero (2009: 165) puntualiza en tanto a la falta de “icono” de asesinatos a infantes. “Dice la leyenda que Medea asesina a sus hijos para vengarse de Jasón, esposo ingrato e infiel. Las infanticidas sobre las que leemos en los periódicos tienen, en general, motivos más oscuros que el psicoanálisis se encarga de sondear” (Cavarero, 2009: 165). Hay que decir que, respecto al pensamiento psicoanalítico, Loraux (1998: 51) reprocha a Freud, su excesiva atención a Edipo, en lugar

²¹⁰ El *monstruo* como metáfora se asocia a menudo, según Balza (2009: 57) a una figuración limítrofe entre lo humano y *algo* que excede la “norma”. Por ello, la historia de la cultura tiene un papel condicionante, en su categoría, al hacer que lo *monstruoso* se identifique, por ejemplo, a partir de Aristóteles con la mujer, desviada desde su propio origen natural. La trasgresión del correspondiente estándar, hacia cualquier entidad demarcada fuera de su ámbito normativo, se convierte en un *monstruo*. Ha ocurrido con homosexuales, con transexuales, con enfermos mentales, o quienes poseen deformaciones físicas.

de a Medea, por no contemplar los condicionantes completos hacia una maternidad cuestionada. Hacia un “complejo de Medea” que parece conquistar, para Nemsadze (2018: 306), los campos de estudio de la psiquiatría acerca de la venganza conyugal ante los problemas maritales. Y, sobre todo, por la prevalencia de la agresión como medio para relacionarse, aunque este camino no sea por el que el verbo *amar*, debiera de vincularse. Para Loraux (1998), en estos casos, la ira suele vencer a la intimidad pasional: “in tragedy, the tension between the sexes is strong, and the woman affected by *pháthos* always turns against men” (p: 55).

Agamenón sacrifica también a Ifigenia en un asesinato filial, pero la misma acción se percibe distinta por determinar al varón la propiedad de su prole; Heracles lo hace con toda su familia, pero sus actos no son demoníacos, fruto de la hechicería, incluso se acepta, justifica y recuerda con heroicidad. Ana Iriarte, citada por Silvia Tubert (1996) presenta los discursos de la maternidad y la paternidad a un nivel bien desigualado entre sí, pues en la Grecia Clásica el “derecho” de dominar a la descendencia hasta el punto de poder elegir su muerte estaba reservado a los hombres. “Medea articula negativamente la concepción cívica de la maternidad como acto heroico al hacer un uso bélico de la misma” (Iriarte, 1996: 90). Es consciente de sus actos, no está dominada por ningún tipo de trance u opiáceo que nuble su juicio. Es precisamente el conocimiento de la situación real a la que abocaría a sus hijos a un profundo desamparo, sin la protección social necesaria para su integración cívica. “El suyo [el de Medea] es el lamento de una madre que teme más que nada en el mundo quedarse sin techo para sus hijos, sin Estado” (Rose, 2018: 83), por haber sido desterrados. Además de que, como señala Loraux (1998), es también una privación de la paternidad, y a través de ésta, de su pérdida marital.

La condición de mujer, como hija, en lugar de hijo, modificaría, según Loraux (1998: 52) el tratamiento que se da a la venganza, al ser otras las normas que se someterían a control.

A mother never kills a daughter, even when this daughter is named Electra and mother and daughter hate each other from the bottom of their hearts; but a mother whose husband has killed a daughter will in turn kill the guilty father—this is Clytemnestra again (Loraux, 1998: 52).

Tampoco es exclusiva de Medea, pues es patente en la tradición griega mitológica en otros referentes (González, 2007): *Alcestis* de Eurípides, no se sacrifica por sus hijos,

no acepta “el sacrificio absoluto” (p: 272), en el atentado de Clitemnestra la muerte de Ifigenia la convierte en un ser contradictorio, “capaz de un parricidio” (p: 273) hacia el resto de su progenie. En todos los casos, fruto de la llamada “cólera negra” por Nicole Loraux (1990) en *Mares en duelo*; también “horrorismo”, tomando el calificativo de Cavarero (2009), ante la secuenciación de asesinatos o actos espantosos. A estas hay que añadir otras madres filicidas (Martínez, 2012): el caso de Progne, quien mata a sus hijos por haber violado su marido a su hermana, Altea, como respuesta al asesinato de sus hermanos o de Ido, quien lo arroja al mar. La cólera como estado de ira biliar, se arraiga a la función digestiva, alterando la correcta asimilación de todo aquello en lo que está involucrado el ser humano. Al traspasar lo emocional al funcionamiento biológico de los aparatos, la acción colérica se acerca según Peinado (2011) a la locura, ¿pero es realmente un acto colérico el infanticidio, dada la reflexividad de Medea en Eurípides o la convicción que demuestra en Séneca? “Su lucidez, que no locura, hace de Medea un monstruo que se aparta y extraña de la humanidad” (Lasso, 2002: 915).

Medea se inscribiría en este aspecto como representante de una posible “fenomenología del horror que Grecia deja en herencia a Occidente” (Caravero, 2009). El significado simbólico del asesinato en la Antigüedad (Vernant, 2003), es un acto impuro adulterado por la afección de una mancha dilatada más allá del cuerpo, extendida al espíritu. “Como en el pasado, sigue vinculada a la imagen de la sangre que brota de la herida, mancha los brazos del culpable y lo convierte en el hombre de manos impuras” (Vernant, 2003: 106). “Hombre”, aquí utilizado como sinónimo de ser humano, sin diferenciación de sexos.

El estado de ira antes descrito, hace de Medea, en la versión de Séneca, una fuerza descomunal dentro del cuerpo de un ser humano. Sus actos, de corriente caudalosa, baten contra cualquier superficie con la potencia del agua que cae brusca por la cascada fruto del efecto de la gravedad.

La reacción de Medea, su plan, está compuesto a imagen de un héroe, al que no se le reprocha el resarcimiento por el que defender su honor. Álvarez (2005: 79) no diferencia la cólera respecto a la del héroe épico. En la interpretación mitificada de sus acciones, tras haber experimentado otras formas de su naturaleza –gracias a la inventiva de otros autores que han interpretado el mito quizás como leyenda arcaica–, es conveniente percibir la reacción agresiva de su ser como metáfora de la rebeldía ante la

opresión de los modelos patriarcales. En cualquier espacio social en el que detengamos la mirada, parece imposible apartarse del ahogo y la violencia a la que están sometidas las mujeres a lo largo del tiempo.

La princesa logra su objetivo impugnando la imagen tradicional de la mujer desde tres ejes temáticos: sus poderes como hechicera, su negación del instinto maternal y su transgresión de las normas impuestas por la sociedad al invadir el espacio público, ámbito exclusivo del varón griego y abandonar la esfera de lo privado considerada como el espacio tradicional asignado a las mujeres (Álvarez, 2005: 78).

Esta reversión del canon heroico predeterminado es lo que permite a Medea redimirse en su propio sentido de la justicia, aun habiendo roto el vínculo maternal que a toda madre se le exige. “Thus, by pursuing her heroic code she ends by imitating even her despised immediate oppressors and harming herself” (Foley, 2001: 264). Incluso negando la posibilidad de otra vida entre su vientre, al temer la *Medea* de Séneca albergar en su seno otra simiente del impúdico Jasón, el cual parece yacer con ambas mujeres, así como la persistencia, según Nussbaum (1994: 440) de la persistencia del *érōs* –vv. 1012-1013–: “Por si en mi vientre de madre se oculta todavía alguna prenda de nuestro amor, escrutaré con la espada mis entrañas y con el hierro lo echaré fuera” (Séneca, 1979: 340). “She I not suggesting that she might make a cut across her abdomen; she is too victorious, too defensive, for self-harm” (Nussbaum, 1994: 440). Esta perpetuación del influjo de Jasón sobre el control de su vivir se relaciona con el excesivo dominio del hombre sobre la mujer; aunque Medea no responda al prototipo femenino. Este bien representado en la segunda intervención del Coro senecano a través de una de las mujeres de los Argonautas, Alcestis, quien se entrega a la muerte para salvar a su marido. Es este, según Aurora López (2002a: 204), el *exemplum* perfecto de la buena esposa.

Tomando modelos externos para mimetizar este estado propio del hombre en la sociedad de la antigua Grecia: como son Aquiles y Odiseo; la divinidad se convierte en testigo directo de los arrebatos de la humanidad. En nombre de su condescendencia, la Medea de Eurípides pronuncia sus deseos de que Jasón expíe sus faltas, ya que los mecanismos de lealtad no son lo operativos que debieran ser:

Medea. – (Desde dentro.) ¡Gran Zeus y Temis augusta!

¿Veis lo que sufro, encadenada con grandes

juramentos a un esposo maldito? ¡Ojalá que a él y a su esposa pueda yo verlos un día desgarrados en sus palacios, por las injusticias que son los primeros en atreverse a hacerme! ¡Oh padre, oh ciudad de los que me alejé, después de matar vergonzosamente a mi hermano! (Eurípides, 1991: 219).

La realización de la venganza a través del asesinato es una acción que, para Burnett (1973), se interpreta como un acto de violencia contra sí misma. “Medea the erinys punishes the woman Medea, much as Oedipus the servant of Apollo punished the incestuous man” (Burnett, 1973: 22-3). Es por esto, por lo que se le asocia además con una fuerza demoníaca, que se identifica, según recoge Coria (2014: 96) con los “alástores”, identificados con las Erinias y las Furias. “The avenger here is neither very young nor very old neither mad nor maimed, nut instead a middle-age person of tremendous vitality” (Burnett, 1973: 9). La venganza como satisfacción se gesta a lo largo de toda la tragedia, solo plausible cuando los acontecimientos y la situación en la que se encuentra la heroína son los propicios para salir airosa. La dirección de Medea es clara, pero el cómo se ejecutará, no lo es. Burnett (1973) resalta la necesidad de que este tipo de acto trágico se geste en su praxis, a partir de una tenaz preparación sazónada para ser: “the meat of classical tragedy” (p: 3).

El resultado es un a mezcla de estas posibilidades: el matar a sus hijos es en parte una forma de suicidio; hacerlo es mejor castigo contra Jasón que matarlo a él mismo físicamente; para dejar a Jasón sin posibilidad de hijos, debe matar a la princesa, con lo cual se venga a la vez de ella y de su padre el rey; la muerte del rey le viene por añadidura (Cavallero, 2003: 310).

La venganza es un atributo de la humanidad, no superado y persistente en la historia de la civilización. Esta ocasiona un tipo de destrucción, que rompe con todo lo amado, por estar nutrida de una profunda aversión. En la vida cotidiana, los deseos de tomar represalias contra lo que afecta al vivir, se identifican en acciones más o menos pequeñas hacia el sujeto que damnifica la tranquilidad. En aquellos artistas, incluso se da el caso de quienes utilizan sus lenguajes expresivos para hacer de lo estético una afrenta:

Freud lo ejemplifica con Goethe, quien no podía dejar de lado una vivencia desagradable hasta no elaborarla en actividad poética. Es también el caso de

Mozart, quien a través del teatro lírico, *Le nozze di Figaro*, lleva a cabo la venganza, imposible de realizar en la realidad, contra el conde Arco quien lo había hecho expulsar de Salzburgo (Ramos, 2004: 223).

Al permitir que tales designios perturben la tranquilidad del ser humanizado, Medea es como las Furias del lugar infernal romano. Sus impulsos, son definidos por Séneca (1979: 298) a partir de la voz de la Nodriz: “Detén ese impulso propio de una Furia, hija mía” –v.157–. El mal colérico que la acecha, se cernirá sobre Jasón tras aquel viaje *argonáutico* que tan problemática hará su existencia paternal, quien “trajo consigo un *malum maius mari*, Medea” (Coria, 2014: 168). Es ella también Furia, dice Nussbaum (1994): “as, hair loosed, neck arched, and head darting, she calls one again upon Hecate” (p: 446). Esta descripción supone la eclosión de un *mover* ritual, que constituye parte de una actitud de honra hacia Dictina –v. 196–, referido Séneca (1979) a la diosa Diana de la fertilidad romana. Medea se entrega a una ritualidad poseída por la influencia de este tipo de frenesí, asociado las danzas rituales–vv. 191-801–:

A ti sobre esta hierba ensangrentada
te ofrezco el sacrificio ritual. Por ti esta antorcha,
arrancada de en medio de una fúnebre pira
ha levantado su llama nocturna. Por ti, moviendo
la cabeza y torciendo el cuello, he dado gritos (Séneca, 1979: 330).

La imagen maldita de este arquetipo se cierne más allá de lo mítico, hasta el punto de llegar a transgredir la vida real escénica, y hacer que algunas actrices se negaran a interpretar tal desviación humana. Es el caso de Adelaide Ristori, en torno al 1814 (Hall, 1999), por ser su instinto maternal demasiado poderoso como para superar la repulsión hacia Medea.

“Medea no es un ser humano común, es un personaje ontológicamente complejo” (Coria, 2014: 105). El filósofo Crisipo de Solos, mencionado en Nussbaum (1994: 447) entiende que, en lo más profundo de su ser, es benévola; pero que el apego material, es lo que la lleva a descomponer su virtud. Personaje de “aureola sombría” (Gual, 2002: 44), de “personalidad fría y calculadora” (Zamora, 2006: 90), “señora de los poderes infernales” (Coria, 2014: 150); es bárbara, asesina, símbolo del mal, de gélidas entrañas, madre siniestra, colérica, bestia en su salvajismo, monstruo marino de afilados dientes, al

ser comparada con Escila²¹¹ –por Jasón en v. 1344 (Eurípides, 1991)–, es también “perra marina” (Graves, 2002: 690) o la imagen cercana de Caribdis o de Etna ahogando a un Titán –a quien a sí misma se equipara Medea en Séneca vv. 407-409–, también serpiente sibilante que huye en el carro alado²¹². “Esta se revela, así, entre dioses y bestias, como un personaje que participa no de una sino de múltiples naturalezas” (Coria, 2011: 68). Esto se debe a “el temperamento salvaje afincado en su naturaleza, el carácter indómito de su actitud y la abominalidad manifiesta en su alma” (Cendán, 2016: 213). La salida de Medea de escena, en el conocido vehículo flotante –recurso este explotado en las tragedias eurípideas– es imagen alegórica según Collinge (1962) de la deshumanización, dirigida a una audiencia que observa una huida triunfal con la complacencia de los poderes divinos.

Las múltiples referencias a la ascendencia de la protagonista en el dios sol Helio y las también numerosas invocaciones a esta divinidad señalan la injerencia del dios en el destino de su descendiente en función del lazo parental pero también del papel que el sol tiene como testigo de los juramentos violados (Rodríguez, 2017: 19).

Cendán (2016: 215) añade a los ya mencionados, estar afectada por la “dureza del alma”, de cuyo trastorno nace un “narcisismo homicida” incontrolable. Incapaz así mismo, de convivir en el modelo de civilización griega que exige concretos patrones de comportamiento según un *estar* más silenciado, sin demandas que coarten la “tranquilidad” del patriarcado ejemplar.

La eternidad de este conocido arquetipo no está clara, tal y cómo se recogen las acciones y el desarrollo situacional en la narrativa mítica; pero Ruiz (2011) considera que la ocultación o la no evidencia de su muerte, hacen de su sino un ser inmortal. Lo que se

²¹¹ Escila, es en su origen primigenio, hija de Niso, el egipcio, a quien traicionará cortando el bucle dorado del que dependía su vida y su trono, por entregarse al amor de Minos. La traición desencadena insidias arriesgadas, que terminan con Minos abandonado a Escila, mientras esta no deja a la fortuna su destino, yendo tras su barco. Los rasgos híbridos marinos son la consecuencia de una muerte ahogada en las aguas, convertida en un “pez ciris” (Graves, 2002: 202). En Rodríguez (2002) se resalta su peligrosidad mortal, a través de esa fisonomía monstruosa “de cuyo centro surgen seis cabezas de perro de triple dentadura” (p: 279). El número de las cabezas es equivalente al número de víctimas conocidas: Apsirto, Pelias, Creusa, Creón y los dos hijos. También se la conoce como hija de Forcis o Hécate, y Caribdis, de cuya filiación es posible que se convierta en la diosa de Mar, con intereses destructivos, encarnada en rocas, corrientes o pulpos que hiciesen naufragar a quienes desafiases sus aguas (Graves, 2002).

²¹² La iconografía –cerámica italiota y frescos romanos– representa el carro de Helios portado por dragones o serpientes; a pesar de que aquel vehículo que transporta el Sol entre Oriente y Occidente es conducido por bueyes o caballos; hay, por tanto, una polémica en este sentido (Rodríguez, 2017).

recoge en la literatura mitológica es su marcha a la Isla de los Bienaventurados, también llamada Isla Blanca. También como así cita García (2002: 43) la proeza de su heroico vivir persiste en Atenas, junto a Egeo. La inmortalidad de Medea aparece en *About Isthmion* de Musaeus (Nadareishvili, 2018), en la *Pítica IV* de Píndaro y en la *Teogonía* de Hesíodo. De esta condición sempiterna nace además su habilidad oracular, así lo resalta Dexter (2002) a partir de los versos píticos: “The one who has a divine mouth, a divine voice, has the power to foretell the future” (Dexter, 2002: 10) –vv. 10-15–.

[el oráculo
pronunciado sobre Tera, aquel que un día la hija
animosa de Eetes con hálito dio de su boca inmortal,
ella, princesa de los colcos. Y de esta suerte dijo
a los semidioses tripulantes del lancero Jasón:
¡Escuchad, hijos de hombre magnánimos y de dioses!
Pues yo os digo que de esta tierra, por la mar azotada,
un día la hija de Épafo
plantará una raíz de ciudades, que cultivarán los mortales,
de Zeus Ammón en la tierra sagrada (Píndaro, 1984: 163).

A los que habría que añadir el fragmento comprendido entre los vv. 39-43 de *Las Metamorfosis* de Ovidio, correspondiente a un monólogo de Medea en el que contempla la ayuda que puede prestar a Jasón y las consecuencias que podrían estallar. Hasta el punto de tener la destreza de augurar la traición de aquel ser que empieza amando; aunque no se refiera al tipo de venganza que vemos en Eurípides o en Séneca.

¿Entregaré a traición el reino de mi padre, y con mi ayuda
se salvará no sé qué advenedizo, para que, sano y salvo
gracias a mí, sin mí largue las velas a los vientos y
sea esposo de otra y yo, Medea, quede para el castigo?
¡Si puede hacer esto o anteponer otra a mí, que muera
el desagradecido!] (Ovidio, 2003: 424-5).

“Medea nos sigue hablando a través de los siglos” (Rose, 2018: 83). ¿Son todas voces de su misma esencia? O al mudar de piel, cual serpiente, en las reescrituras o reinterpretaciones se altera a sí misma, recurriendo a una regeneración de su entidad simbólica, discursiva y semasiológica. “La serpiente, sujeto animal del verbo enlazar”

como dicen ingeniosamente Bachelard, es un verdadero nudo de víboras arquetipológico y se desliza hacia demasiadas significaciones diferentes, incluso contradictorias” (Durand, 1981: 301). La serpiente es su emblema, con ellas transita en su obrar estoico, entre los mechones de las Furias; de arrastrado ondular en su flexible anatomía, se torna su cuerpo tubular cuello retorcido –v. 801 de Séneca–, al hacerse Ménade; adeptas estas de su feroz abrazo curvilíneo, tóxica saliva abrasa al tacto y de dones alados provistas (Nussbaum, 1994).

Es su *texto* mítico perenne, hacia un retorno constante, de acuerdo con una concepción de los condicionantes del mito, que se dispone a la repetición en un viaje diacrónico, pero sujeto a la impasibilidad. “Medea has murdered her way into a privileged place in the history of the imagination of the West, and can today command huge audiences in the comercial teathre” (Hall, 1999: 42).

A pesar de su existencia conflictiva “el hechizo de Medea no se ha roto” (Morán y Pérez, 2006: 219), parece entonces inverosímil pensar que su llama vaya a apagarse.

7.2. Leer a Medea en el arte: de lo literario a lo escénico

La envergadura discursiva con la que se erige el arquetipo de Medea parte de una concepción retórica impresa en la estructura literaria de su narrar, desde el momento en que la tragedia conquista sus encantos. La mirada retrospectiva hacia lo mítico revierte en la implicación literaria que se le ha asignado, por su casi exclusiva anexionada existencia hacia lo trágico.

En el presente epígrafe se irán desgranando las significancias asociadas a su arquetipo, a partir de las diferentes reescrituras ejercidas en nombre de este mito, aunque no se pretende recuperar cada una de las obras que integran el gran repertorio de la cultura artística. La razón por la que no se hace un inventario de todas las reescrituras de Medea es porque esa labor es en sí misma motivo de una investigación aparte, por la envergadura del tratamiento de los *textos* reescritos en cualquier lenguaje. No en vano, Aurora López y Andrés Pociña (2002) en su compilación: *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, dividido en dos volúmenes de gran envergadura, aluden textualmente a “los miles de páginas” (p: 9) dedicadas a la “exégesis de su leyenda y de las creaciones” que la gran Medea lega a la ociosa cultura del arte. Esto es representativo tanto para evidenciar

la notable repercusión que su figuración encarnada en arte tiene en un contexto globalizado, como para remarcar la estimulación de su resucitar por voces de procedencias, valores y creencias divergentes.

La maga con aires de bruja española en que convierte a Medea Francisco de Rojas Zorrilla en el siglo XVII, la Miss Sara Sampson en que la transforma Gotthold Ephraim Lessing a mediados del XVIII, la protagonista napolitana de un folletín en que resucita de la mano de Francesco Mastriani en el XIX, o ya en nuestro siglo la princesa asiática con el exótico nombre de Katha Nahm Moun con que la bautiza Henri-René Lenormand o la gitana en su carromato a orillas del río en Córdoba que imagina José Bergamín... (Pociña, 2002d: 754).

Es la perennidad de sus *mitemas* lo que hace que el retrato de la gran maga continúe en el imaginario artístico de cuantos se interesan por su misticismo. Es reconocida la labor de Antonio Caiazza en un análisis recopilado de las reelaboraciones que se han gestado en la producción cultural universal del mito, repartida en distintos fascículos de la publicación *Dioniso: bollettino dell' Instituto nazionale del dramma antico*, bajo el título de *Medea: fortuna di un mito* desde el 1989 al 1994 (Pociña, 2002d). No faltan los trabajos como el de James J. Clauss y Sarah Illes Johnston, quienes editan un volumen en el que se recogen textos de diferentes autores sobre las distintas representaciones de Medea, desde las fuentes míticas a la expresión escénica: *Medea: Essays on Medea in myth, literatura, philosophy, and art* (1997). En esta línea, un siglo antes, Léon Mallinger publicaba un estudio de ámbito comparatista, al que tampoco se ha podido tener acceso, titulado *Médée. Etude de littérature comparée*.

Bruno Gentili y Franca Perusino, recopilan en *Medea nella letteratura e nell' arte* (2000) el registro de esta figura heroica en diez ensayos. En los que tratan su representación en la literatura épica, en la cerámica greco-romana y etrusca, en la pintura, en la propia de Eurípides, y en otras narrativas dramáticas teatrales y cinematográficas.

Duarte Mimoso-Ruiz, trata sobre los resultados que ejercen las diferentes interpretaciones que se han hecho del mito de Medea para el ámbito crítico general, en *Médée antique et moderne: Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* (1982). Aníbal A Biglieri concentra su trabajo en un contexto literario concreto con *Medea en la literatura española medieval* (2005). El artículo de Alejandro Valverde (2010): *Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía*, elabora un catálogo en el que se recogen

las transposiciones entre el lenguaje mítico-literario y el cinematográfico. En cuanto a la representación iconográfica de Medea, resaltar a Francesco de Martino con *Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni* (2008) o el artículo *Images of Medea: from Ancient ceramic art to Eugène Delacroix* (2009) de Anna Chiarloni.

Emma Griffiths, incluye en su monografía *Medea* (2006) además de un estudio pormenorizado de su figura mítica por las diferentes instancias significantes que ha suscitado a lo largo de los tiempos, incluye un capítulo dedicado al retrato que de su imagen se continúa haciendo, abarcando los primeros años del siglo XXI.

Luego están los trabajos que explotan los márgenes de la subjetividad para indagar en los propios arquetipos que suscita psicológicamente su acción mítica. Véanse en este sentido: Jackie Pigeaud en *La maladie de râme*, al hacer de Medea un personaje enfermo, de biología defectuosa, por dejar que su bilis (Peinado, 2011) afecte a su razón. Cassanella la convierte directamente en una demente en su artículo “*Alástor*”, “*thymós*”, “*boúleuma*” nella “*Medea*” di Euripide; analisi semiológica (1970); Wallerstein en la monografía *Surviving the break up: How children and parents cope with divorce* (1980), ofrece una perspectiva psicoanalítica haciendo del famoso complejo —el de Edipo—, un síndrome: el de Medea. Como vemos va de patologías la cosa, pues también Jacobs compone su arquetipo a imagen del llamado Síndrome de Alienación Parental, por haber perpetrado una ruptura marital en un infanticidio atroz. Su texto se publicó en la “*American Journal of Psychotherapy*” en el 1988, bajo el título de *Euripides’ Medea: A psychodynamic model of severe divorce pathology*. Este conjunto sistemático de trastornos es importante en el propio aprovechamiento de la enfermedad o del síndrome, por trascender estos textos a la cotidianeidad, pues según Ragué (2002: 68), se utiliza en Palestina el apelativo de “síndrome de Medea” para reflejar una situación de devastación masiva. “El síndrome de Medea es el de la madre que ofrece hijos a la patria, el de las mujeres reproductoras de héroes muertos” (Ragué, 2002: 68). Pasa a ser entonces el prototipo social de una “manera de”, de un actuar al cual se le prevé una serie de actitudes y por tanto, de significados.

Hay también quien politiza sus actos, como Luschnig, en el artículo *Medea in Corinth: political aspects of euripides’ Medea* (2001), motivado por la situación que vivía Atenas (Coria, 2014) cuando las alianzas empiezan a resquebrajarse. O quien analiza la presentación de la *Medea* de Séneca desde su propio estoicismo filosófico, como

encarnación mitificada de ese pensar. Es el caso de Norman Pratt *The Stoic base of Senecan drama* (1948), al distinguir el mal de Medea desde una psicología criminal, que ha escogido en su pensamiento dejarse arrastrar por una supuesta debilidad de carácter. Norman (1948) toma así sus ensayos como fuente ontológica por la que justificar la vinculación filosófica de sus tragedias: “The essays present again and again the concept that self-control through reason cancels evil, but that, when reason flees, weakness and passion produce disaster” (Norman, 1948: 5). Siendo esta una de las problemáticas que acucian el ser de Medea, entre el *affectus* y el *animus*; o entre el *thymós* y los *bouleúmata*. En este sentido, se concede a lo trágico una gran incidencia cognitiva, para Nussbaum (1994) debido a la claridad con la que emite juicios. Así mismo se le provee de una “caprichosa” identidad, en *The mirror of the Self. Sexuality, self-knowledge and the gaze in the early Roman Empire* (2006) de Shadi Bartsch. Pues la división del yo de Medea es uno de los grandes temas disponibles para la psicología.

Por otro lado, están los que se dedican a un análisis textual, en donde se cuestiona pertenencia de los versos finales del conocido monólogo de Medea, como añadido posterior a Eurípides, fruto de la inventiva del traductor. Coria (2014) cita las versiones de J. Diggle *Euripides Fabulae I* (1984) por Clarendon Pres, de Donald J. Mastronarde *Euripides. Medea* (2002) publicado por Cambridge University Press, de Gilbert Murray *Euripides Fabulae I* (1902) por Clarendon Press, de Denys L. Page *Euripides. Medea* (1964) por la misma editorial que Murray, Louis Méridier *Euripide. Tome I* (1970) por Les Belles Lettres, de Herman van Looy *Euripides. Medea* (1992) por Teubner o la de Otto Zwierlein *L. Annaei Senecae Tragoediae* (1986) también por Clarendon Press. En cuyos textos tanto se opta por obviar los versos, o transgredir con ellos para su conservación: como en el texto ya citado de Cassanello (1970), el artículo de Cavallero (2003) titulado “Medea” de Eurípides: la “atétesis” de versos y la construcción gradual de la venganza, el de Foley *Medea’s divided self* (1989), el de Lloyd-Jones *Euripides, “Medea”, 1056-80*, el de Michelini *Neophron and Euripides’ “Medeia” 1056-80* (1989), el de Reeve *Euripides “Medea” 1021-1080* (1972) o el de Stanton *The end of Medea’s monologue: Euripides, “Medea”, 1078-1080* (1987).

Estos trabajos, tan solo son una muestra del enamoramiento que Medea causa en la cultura académica, y en la artística. El interés del drama mítico en general radica

especialmente en el tratamiento de los temas, tanto su enfoque, el contenido, como el proceso discursivo que integran, son de gran interés.

En esta multiplicidad de lecturas, la interpretación alegórica expuesta por Barrigón (2004), cede a la percepción del mito, un lugar de resultados incluso contradictorios. Medea es prototipo de la maldad, analogía del empoderamiento femenino, expresión moralizante de la virtud hacia un lenguaje socializado del rito. Y este es uno de los puntos importantes, en tanto prototipo, pues ha sido construido a partir de una imagen infundada de su ser. Tomada esta de su legado de muertes, pero en la que, como bien expone Nuria Espert (2002), ni tan siquiera en la tragedia de Eurípides se encuentra una completa turbación de su juicio, dice: “en Medea no hay un solo verso que nos abra su corazón a que hay en ella un placer hacia el mal” (Espert, 2002: 1236).

A partir de la pluralidad contextual discursiva que puede extraerse de la reinterpretación de un mito como este, se irán enlazando las propuestas artísticas que nutren el bagaje cultural de Medea. No será una catalogación estrictamente cronológica, pues se priorizan las relaciones semánticas de significado que se hallan en el retrato de este arquetipo tan polémico. Siguiendo en parte la apelación de Emma Griffiths (2006) hacia la globalidad fenoménica de lo mítico para con la representación de la naturaleza humana.

Desmond Conacher²¹³ (2014) resalta las implicaciones retóricas en la construcción dialógica de los dramas trágicos, y en especial, la elocuencia de Eurípides. No tanto por el dominio del lenguaje en las disertaciones, sino también por el grado de comprensión de las conductas humanas del momento social, vinculante con una aplicación racional en la emocionalidad. El dominio euripideo del *agón*, como núcleo de la acción (Scodel, 2000), genera un discurso de marcado índole persuasivo cercano a las contiendas políticas de la democracia ateniense. Lo particular de este tratamiento, es su aplicación a la indagación íntima retórica de los actantes, como ocurre según Stephen Halliwell, citado en Scodel (2000: 31) en Medea, en torno a la exposición del *philoí* como acto público.

²¹³ Conacher, especialista en Estudios Clásicos, es autor de una obra orientada al esclarecimiento temático de los héroes y heroínas euripideos titulada *Euripidean Drama: myth, theme, and structure* (1968) –a la que no se ha podido tener acceso–.

El dominio del habla es más que el estilo pragmático de un autor, que decide dotar de tales características a sus actantes. Al ser la tragedia eurípidea de una proyección cultural transhistórica de pocas barreras, por no decir inexistentes, resulta en muchos casos el punto de inflexión para el conocimiento de sus *mitemas*.

Esto no hace más que potenciar los significados dramáticos inmersos en la estructura trágica que adoptan los mitos. Coria (2014) la identifica apoyándose en el estudio sobre Medea de William Allan (2002), como la gran maestra del *lógos*, al tratar en su discurso tres instancias, entendidas como actos de habla, sobre las que se forja la identidad de Medea en la tragedia eurípidea. En base a la situación de “habla” Scodel (2000: 132-3) define el teatro de Eurípides como un “laboratorio verbal”, en donde la habilidad de la formulación de las acciones es una práctica social del dominio del ingenio. En Apolonio (Martínez, 2012), la destreza de la retórica atañe también a Jasón, quien encandila a Medea para la emergencia de un amor que desemboca en enfermedad, pero que se presenta puro en su origen. Medea considera que Jasón “ha abusado para obtener provecho: el juramento, la súplica y la persuasión” (Coria, 2014: 25); sus pláticas así lo mostrarán en la tragedia eurípidea, identificando por extensión, su propio arquetipo. La disposición discursiva de cada acto de habla es diferente en ambos, por pertenecer cada uno, como así apunta Rabinowitz (1993: 138), a “comunidades de habla” de distinta categorización. Es por esto por lo que la acción de “jurar” acarrea sentidos con otros matices. El orden moral es variable según los regímenes discursivos que toma el lenguaje, no es extraño que, entre el reino de la Cólquide y el ateniense, la cultura porte una civilización propia.

Zamora (2006: 92) además encuentra en este enfoque retórico de Eurípides, una crítica al uso desviado de la retórica, cuando se supone que, en el modelo democrático de Atenas, la disertación verbal direccionaba las argumentaciones. Supone esto, por tanto, una crítica del propio Eurípides, como así lo expresa también Martínez (2012: 55), hacia la idea sofística de que el discurso retórico será provechoso sin distinciones de cuáles son los objetivos de tales argumentos. El arte persuasivo puede utilizarse con un fin que deforme los grandes principios morales que rigen a la humanidad. La adulteración retórica se efectúa así, cuando Jasón manipula con falta de pericia lo que es justo, dice Zamora (2006): “incluso a Medea (que también ha hecho un uso del *lógos* en función de fines absolutamente reprobables) le parece inadmisible esta utilización de la retórica” (p: 93).

No hay sabio cuando el orador no es hábil en sus predicaciones, así lo expone Medea vv. 580-584 –entrada completa entre los vv. 579-589–:

[Para mí, quien es injusto y, al mismo
tiempo, de talante habilidoso en el hablar merece el
mayor castigo, pues, ufanándose de adornar la injusticia
con su lengua, se atreve a cometer cualquier
acción, pero no es excesivamente sabio (Eurípides, 1991: 234).

Cendán (2016) justifica esta pasividad del *lógos* como una incapacidad de superar el poder de la *phrénes* “sede de dolor y tormento de carácter emocional” (p: 155). En cambio, no hay en el cinismo de Jasón una intervención argumental que haga de su *lógos* el *érgon* en el que no llega, según Cendán (2016), a profundizar en su psicologismo, más allá de lo tipificado conforme a los criterios sociales que rigen su estatus. En Séneca (Norman, 1948: 10) no se pierde el estoicismo retórico manifestado a partir de la oposición entre el dolor y la violencia como camino hacia su propia victoria. Coria (2014: 159) respecto a la destreza estoica de la *Medea* de Séneca, de ira infectada, resalta su “*sapientia*” ante una lógica airada. De hecho, en la misma fuente se dice que “Medea argumenta con agudeza, intelectualmente, como si hubiera leído a Séneca y conociera a la perfección el concepto de sabio estoico” (Coria, 2014: 161). Está claro, que las fronteras entre lo mítico y lo literario se quiebran desde antes de su formulación. No parece estar del todo claro, pues el poder de la ficción novelada llega a someter tanto, que se hace a Medea salir de los bocetos que la han dibujado, para escribirse a sí misma.

Helene P. Foley (2000: 1) es un tanto escéptica en la aceptación de que las reinterpretaciones de los textos clásicos puedan equipararse al original y, por consiguiente, duda de que estos ejerzan algún tipo de iluminación especial. La incredulidad hacia las posibilidades que la reescritura puede proveer al mito, deriva del temor a que la conquista de la subjetividad infame la memoria de los que la precedieron, a pesar de que, ninguno de los autores clásicos debe tomar los mitos como un ingenio exclusivo de su propiedad. A Eurípides, como a Séneca, se le debe un retrato concreto de sus arquetipos, pero no la máxima autoridad incuestionable, hasta el punto de invalidar el resto de las propuestas que presentan en gran parte de los casos, una transposición de lenguajes. De todas formas, Foley (2000) no se embarca en una censura de lo que denomina “adaptación” de las tragedias, –aunque se prefiera en la investigación el

apelativo de reinterpretación o reescritura—, pues llega a reconocer que, al generar otros *textos* desde los canónicos *mitemas*, se construyen perspectivas que estarían limitadas para el académico, si no fuesen de esta forma reescritas. “Indeed, many theatrical responses to Greek tragedy actually pre-date the development of equivalent critical perspectives in our field” (Foley, 2000: 9). Pociña (2002d) está de la parte de la crítica que hace de esta forma de reescritura el latir que vivifica al mito, que trasgrede las especificaciones culturales de cada época, para hacer vigentes los posibles *textos* al vibrar de cada sociedad. E incide en que “un respeto excesivo, siempre injustificado, sólo sirve para enterrarlos” (Pociña, 2002d: 762).

El camino de la actualización mítica no es la presunción egocéntrica de un poeta que se halla con la virtud de hacer de su *texto* una voz mejorada de un conocimiento cultural anterior. Se trata de un requisito para la supervivencia plena del mito, para hacerlo “inteligible al nuevo mundo, a la nueva civilización en la que se le instala y se le da vigencia” (Cristóbal, 2000: 30). Y, por otra parte, ser consecuente con su misma naturaleza, de reconocida oralidad, susceptible a tergiversar la trama hasta el punto de ser contradictorio lo acaecido. En Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 46) se insiste en un número no indeterminado de textos que se han perdido, procedentes de rituales o de historias evocativas de los mismos. Ante este problema de pérdida o de olvido, la posibilidad que ejerce la reescritura como una forma de reinterpretar lo existente, favorece, al menos, la prolongación vital del mito. “Is this not the very point of reception history, that ancient texts are always warped as a function of present anxieties and concerns?” (Wygant, 2007: 172). En Moya (2002: 968), se recuperan las palabras de Alfonso Sastre —autor de una de estas revisiones míticas—, en el que distinguen tres ramas posibles en el proceso metodológico de, según sus términos “versionar”: (1) vulgarizar, con connotaciones negativas, (2) puesta al día y (3) libertad creativa. Si es el propio autor el que las identifica en la introducción de su *Medea* (1963), como se puede entrever, considera que su trabajo se enmarca en esta última variante. A pesar de que Moya (2002: 969) habla de fidelidad eurípidea, aunque en la práctica haya elementos de propia inventiva en la que se amplían los antecedentes, para incidir con mayor profundidad en ciertos aspectos que podrían no llegar a comprenderse para el sujeto contemporáneo. En la revisión de obras como esta, se manifiesta lo que Thornton Wilder (Moya, 1996) atribuía para las condiciones del existir de la acción teatral: la pertenencia a un “perpetuo

tiempo presente” (p: 162). El pasado es esa franja excepcional de un presente que voltea su mirar hacia un lugar que parece suspenderse en un limbo.

Las lecturas que emergen de cualquier mito en su viaje “temporal” por la historia de la cultura, se dedican a dar respuesta a los requerimientos que la sociedad clamaba en sus demandas. Hall (1991) expone este fenómeno, en el que un mismo mito puede dar respuesta a los dilemas morales de diferentes momentos histórico, dice: “The 18th century needed to deny that Medea killed her children, or to exculpate her by a fit of madness; the 19 century needed to change her motive from vindictive jealousy to maternal altruism” (p: 70). Las implicaciones ideológicas, filosóficas y estéticas asociadas, se modifican con el cambio de realidad, pero la atemporalidad y adaptabilidad de lo mítico, es lo que faculta esta vigencia universal. Esto se debe a la autoridad sobre la que se erige la categoría mítica en el mecanismo cultural, por ser, dice Cornago (Riaza, 2006) “la palabra heredada” (p: 193) que compone los relatos idóneos para la explicación del universo humano; y a que, su alteración se percibe como una provocación a los estándares legados del pasado.

En este sentido, los arquetipos también pueden brotar más allá de las lindes del propio mito en sí, hasta el punto de metamorfosear sus propios *mitemas* y, no solo ser otro argumento o enfoque narrativo, sino convertirse en una obra con una identidad floreciente. Katherine Heavey (2015) alude a la evocación intertextual existente entre las anti-heroínas de las tragedias de Shakespeare: la suplicante Tamora, reina cautiva en *Tito Andrónico* (1593) y Lady Macbeth en *Macbeth* (1606). El ser una amenaza para un modelo patriarcal, hacer de los deseos de sangre la reacción a la opresión o el hecho, de priorizar la crueldad femenina como oposición y enfrentamiento a las fuerzas masculinas. En un sentido estricto, no llegan a reflejar el carácter de Medea, la interpolación entre los textos se debe más a la disposición de las tensiones relacionales de los actantes y al aderezo mágico del hechizo de las brujas, hacia un sensacionalismo dramático.

En cuanto a la autoría de la muerte infanticida, se conoce además otro referente a parte del de Eurípides, incluido por Zamora (2006: 85) como una de las versiones más remotas del mito: el de Eumelo (s.VIII-VII a. C.). García (2001: 130) recoge que, a parte de ser el primero que transcribe el asesinato infantil, también es el que registra los episodios corintios, en donde Medea es reina, no ya la extranjera que todos repudiaban. Pausanias, citado en García (2001) reúne parte de su genealogía: “A Medea le iban naciendo hijos, pero los escondía a medida que nacían, llevándoselos al templo de Hera

y allí los encerraba, creyendo que serían inmortales” (p: 132). Su poema épico prefiere dejar al fruto de un perverso azar el motivo del asesinato, en manos de Medea, por querer transferir una inmortalidad como herencia. La “garra” de su ser se toma con una fuerza desmesurada al latir de sus corazones, provocando una muerte involuntaria. Es responsable de ello, pero no hay en su *Corinthiaka*²¹⁴ (Fernández, 2017) rastro de la venganza colérica, sino que retrata un rito religioso, en el que se desarrolla un sacrificio, como ofrenda a la diosa Acrocorinto. El querer la inmortalidad para su progenie está según Rabinowitz (1993) vinculada a los ritos de iniciación: “she seems then to be a *kourotrophos*, nurturer of youth” (p: 132). La inmortalidad no alcanzada es promesa de Hera –habiendo rechazado Medea las insinuaciones eróticas de Zeus–. A pesar de que no llega a cumplirse, en este caso no hay reversión de los actos, cuando les da presuntamente muerte. Una versión que procede según García (2002) de ascendencia corintia.

Está también quien la absuelve de toda culpa, e incluso llegan a hablar de un reinado conjunto, entre Jasón y Medea, en Corinto; o la atribución a los corintios de una responsabilidad total, estafadores por no querer como reina a una hechicera. Ruiz (2011) va más allá y expone como “los corintios no sólo calumniaron a Medea atribuyéndole su propio crimen, sino que, además, andando el tiempo, sobornaron a Eurípides para que así lo presentara en su tragedia” (p: 348).

Rabinowitz (1993: 146) y Ragué (2002: 61), entre otros, atribuyen a Eurípides la invención filicida de Medea. Séchan, citado en García (2002) expone que, si no es su legítimo creador, “tiene por lo menos el mérito de discernir el primero toda su riqueza dramática” (p: 44). La unanimidad también es indicada por Ruiz (2011), además, tratándose este de un motor importante para el resto de las lecturas del ámbito mítico clásico. Martínez (2012: 58) apunta el hecho de que, si bien las premoniciones de su muerte están bien claras desde la elocución de la Nodriza en el prólogo, es esta Medea eurípidea la que demuestra un amor que nace de sus entrañas. El consenso hacia esta dirección dice Sala (2002) es completa en tanto a “aceptar el filicidio de Medea como una invención libre de Eurípides” (p: 295). Pero, como vemos en su autodeterminación creativa, hay aspectos que lo empujan a tal objeción, dice Sala (2002: 313) para

²¹⁴ El acceso a dicha fuente es parcial, por conservarse pocos fragmentos de la obra. Si se quiere profundizar más en el texto de Eumelo, recurrir a Francesco Michelazzo *Il ruolo di Medea in Apollonio Rodio e un frammento di Eumelo* (1975), difundido en la publicación de estudios clásicos, “Prometheus” y el trabajo de George Leonard Huxley *Greek épico poetry from Eumelos to Panyassis* (1969).

restablecer el equilibrio quebrado en el nefasto enlace entre lo griego y lo bárbaro, lo extranjero. Subrayando en este caso el segregacionismo racista, otra problemática no tan resaltada desde esta tragedia, pero que debía plantearse como interrogante, puesto que una de las grandes problemáticas de Medea es precisamente esta condición. Así se acentúa el tipo de retrato que se hace de su estado social, del cómo son juzgados sus actos más allá de ser una cuestión de género y, en definitiva, de la orientación que se sigue para *contar* el mito.

La historia del mito es, por tanto, resbaladiza, por no ser unánime la autoría del asesinato. Se ha constatado que antes de Eurípides (Rose, 2018) circulaba ya esta versión, como la venganza de los familiares de Creonte. Quizás por ello, en el contar trágico euripideo, Creonte adopta una “función profética” (Cendán, 2016: 188), sin llegar a ser un profesional de las artes adivinatorias, como sí lo sería Tiresias en otras obras. Es este el que pugna contra la acción de Medea, como antagonista, en todos los rasgos de su carácter y los atributos de su situación como rey griego. Además, Noelia Cendán (2016) destaca la equivalencia parental ejercida entre la maternidad de una, y la paternidad del otro.

La decisión del crimen filicida está resulto desde el principio en Séneca, no hay duda de que ocurrirá, pues no cede a Medea ningún atisbo maternal que pueda titubear sus propósitos. Coria (2014) distingue dos fases en la presentación homicida de la venganza, según si se toman para el análisis lo lingüístico o lo dramático: “la urdimbre del *nefas*, que es predominantemente de índole discursiva y se sitúa en el plano de los *verba*, y su realización concreta, que se sitúa en el plano de la *res*” (Coria, 2014: 166). El enjuiciamiento de esta supuesta turbación del ánimo, dramatizada en la confección del discurso euripideo de honesto andar, procede de una exploración psicológica de las circunstancias (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999). La venganza senecana se augura en el primer monólogo de Medea sin necesidad de vaguedades reflexivas, pues es clara la posición de su discurso—vv. 55-56—: “Un hogar que con un crimen/ se formó, con un crimen hay que abandonarlo” (Séneca, 1979: 292). En el tintado de su lienzo, el salvajismo es parte de la barbarie, pues los pueblos indómitos, desconocidos o con otras costumbres culturales, no son del honor de aquel que cree poseer el ideal de la civilización.

La llegada de este punto dramático, en la maternidad y en el uso que se da de ella, se hace un recurrente *leitmotiv* reproducible como *mitema* de Medea en otras reescrituras. Fontao (2007: 177) remarca la acción infanticida como recurso para subrayar el lenguaje del terror con el que infundir un respeto que sobreviene del pánico absoluto.

El drama de Medea tiene así una amplia tradición interpretativa en las distintas literaturas y lenguajes artísticos. En su origen clásico, la tragedia de Eurípides es la que más “relevancia popular” ha cosechado –aunque las revisiones del mito son innumerables a lo largo de la historia–; por ejemplo, Séneca, como autor romano que toma aparentemente intencionado otros temas tratados por Eurípides, confiere a los mitos una retórica estoica más alejada del ritualismo. Coria (2014) es de las que apuestan por otorgar en la figura de Medea la encarnación de “la contrafigura del sabio estoico” (p: 144), a partir de sí misma, del afianzamiento de su carácter heroico, a través del Coro de corintios y gracias a la Nodriz. Su estructura dramática específica, junto con la de Eurípides, serán tratadas en el epígrafe posterior: *La tragedia de Eurípides y de Séneca: hacia una matización semántica de Medea en la Antigüedad Clásica*.

Las primeras fuentes literarias, “como un largo curso oscuro” (García, 2002: 31), las retratan los siguientes poetas: Hesíodo (sobre el 700 a. C. o 750 a. C.), referenciada Medea en el volumen *Obras y Fragmentos: Teogonía*; Píndaro, en la *Pítica IV* (en torno al 462 a. C.), en el Libro III de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (fechado hacia el 240 a. C.) y en la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro. Tanto Hesíodo como Píndaro y Apolonio, no tratan el tema de la tragedia desdichada entre Medea y Jasón (García, 2002). El enfoque de cada uno proporciona otro tipo de datos, que no se utilizarán en las conocidas grandes tragedias, por lo que, detenerse en sus particularidades ofrece otras imágenes, no tan célebres del arquetipo de Medea.

En el origen minoico de la leyenda que involucra a Jasón y a Medea en la nave Argo, existe una teoría recogida por García (2002: 32), que aventura su conocimiento popular tiempo antes de las homéricas. H. D. Ephron es quien interpreta en una tablilla chipriominoica, fechada a finales del siglo XIII a. C. de Enkomí, también llamada Alasia –antigua capital de Chipre–, dicha referencia, aunque hay cierto recelo a considerar que su relato existiera en esta época. El nombre de Medea aparece una única vez, pero este detalle junto el resto de las alusiones traducidas resulta suficiente para la contextualización que hace Ephron (1961): “I shall set free Idaia [of Ida?] and Medeia,

queen” (p: 60), y prosigue “of the lofty city ... beautiful, wealthy, untouchable, majestic” (p: 60).

Dexter (2002: 3) rechaza la imagen demonizada como una naturaleza inherente a Medea en su “nacimiento”, por el tratamiento que los primeros referentes literarios ejercen sobre su figura: en origen profética, sabia y conocedora de hierbas medicinales. Esta adscripción a atributos cercanos a la labor chamánica de las ceremonias arcaicas está presente también en el análisis de María do Céu Fialho (2002), en el que apela a la pureza del origen mítico instancias previas a la descomposición a la que se ve abocada por circunstancias que no le competen, dependientes de condicionantes antropológicos.

Medeia surge como a sacerdotisa de um ritual de sacrificio longamente preparado, no centro de um espaço mítico-sagrado, ligado à terra e a um tempo anterior à civilização, anterior à cisão moral entre o Ben e o Mal, ao distanciamento entre gesto, intenção e efeito que anula a relação mágica com o mundo (Fialho, 2002: 1126).

Pero esta castidad en la apreciación hacia una recuperación de la sacralidad mítica está bien oculta a los dominios humanos, pues es producto de las reminiscencias orales y, lo no atrapado en un medio perdurable, está sujeto a la variación e incluso a la deformación de su mirar.

Griffiths (2006: 30) recurre al helenista Albin Lesky para argumentar una supuesta dualidad en la tradición oral de Medea antes de hacerse arquetipo, unas supuestas dos entidades, la corintia asesina y la colquídea divinizada; en contra de otra teoría, la “unitaria” que utiliza Pietro Giannini para justificar la inherencia de ambas esencias en un único ser. Y precisamente por esta falta de acuerdo, la figura de Medea se construye por una acumulación de relatos, de adaptaciones culturales e ideológicas, alimentando las narraciones de las sustancias que lo definen y que, al tiempo, permiten su deconstrucción a partir de la reinterpretación.

En la tradición anterior a Eurípides hay que destacar, antes que la *Teogonía*, la alusión que se hace al relato de *Jasón* en un fragmento presente en *La Odisea* (García, 2002). En el encuentro con Circe, en el discurso de la profecía que augura los infortunios que todavía le esperan en el viaje que emprende con sus compañeros los argonautas – Canto XII, vv. 62-72–:

Ni a las naves es fácil pasar por allí ni siquiera
a las mansas palomas que llevan a Zeus la ambrosía
porque siempre aquel tajo escarpado arrebató alguna,
aunque al punto la suple con otra Zeus padre; tampoco
hasta ahora bajel que allí entrar ha escapado del paso,
pues las olas del mar y un turbión de mortíferos fuegos
con tabloneros de barcos arramblan y cuerpos de hombres.
Una nave crucera tan sólo salvó aquel paraje:
fue la célebre Argo al volver de las tierras de Eetes;
ya lanzada marchaba a cocar con las rocas gigantes
cuando Hera, que amaba a Jasón, desvióla al mar libre
(Homero, 2000: 191).

En la *Teogonía* de Hesíodo lo que se registra es el nacimiento de Medea, mencionada no por su nombre, sino por “ser la hija de” Eetes; se alude también a su apariencia física y a la exposición (Hesíodo, 1979) de una genealogía de su estirpe –vv. 957-962–:

Con el incansable Helios, la ilustre Oceánide Perseis
tuvo a Circe y al rey Eetes. Eetes, hijo de Helios que
ilumina a los mortales, se casó con una hija del Océano,
río perfecto, por decisión de los dioses, con Idía de
hermosas mejillas. Ésta parió a Medea de bellos tobillos
sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita
(Hesíodo, 1978: 51).

En el siguiente fragmento, no se llega a profundizar en todas las pruebas que debía superar en la travesía, se prefiere resaltar la belleza de su mirada para desposarse con Jasón –vv. 992-999–.

A la hija de Eetes rey vástago de Zeus, el Esónida,
por decisión de los dioses sempiternos, se la llevó del
palacio de Eetes al término de las amargas pruebas que
en gran número impuso un rey poderoso y soberbio,
el violento, insensato y osado Pelias. Cuando las llevó
a cabo, volvió a Yolcos el Esónida, tras muchos

sufrimientos, conduciendo en su rápido nave a la joven de
ojos vivos y la hizo su floreciente esposa
(Hesíodo, 1978: 52-53).

Esta perspectiva positivista (García, 2002), no hará más que incidir en la felicidad que se profesan ambos como matrimonio, realizado biológicamente a partir de la gestación de un hijo, Medo o Medeus. Para que esto sea posible, se asientan en Lolcus, un pueblo de Tesalia, bajo el beneplácito de Zeus. En cambio, Graves (2002) asigna también la paternidad a Egeo, y es después, ya procreado, según Hesíodo, cuando le entrega a su hijo, Medeo. En este relato, fue Quirón, sin embargo, quien termina educándolo, a quien es calificado también como Polixeno.

La mirada del texto hesiódico turba su expresión en Eurípides, cuando al inicio de la tragedia, la Nodriz alude a ese mirar animalizado, el de una leona salvaje (Eurípides, 1991): “lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir” (vv. 187-189, p: 220). Una leona (v. 1342) es también para Jasón, cuando ya ha ejecutado a sus hijos. Hesíodo en cambio, apuesta por la neutralidad de Medea, se incide de hecho (Dexter, 2002) en su falta de maldad. Aparece entonces anulada, a la que no se le computan ninguna de las faltas aberrantes, por este absentismo de su vileza.

La ayuda argonáutica sí aparece en la Estrofa tercera de la *Olimpica XIII* de Píndaro –vv.47-54–:

Pero en toda cosa conviene
medida, y es lo mejor conocer el momento oportuno.
Pero yo –como un particular encargado en la comunidad
y proclamando la prudencia de los antepasados
y su lucha entre heroicas hazañas–
nada falso diré de Corintio, o de Sísifo, como un dios habilísimo de destrezas,
y de ella, de Medea que, opuesta a su padre, se escogió por la misma boda
y salvadora fue de la nave Argo y de sus marineros
(Píndaro, 1984: 132).

Por otra parte, en la *Pítica IV* se reconoce el relatar la poética de los Argonautas con un estilo cercano a la épica homérica, de carácter profético e histórico, destacando por la extensiva dilatación narrativa. En referencia a la epopeya argonáutica Carmen V.

Verde (2009) expone cómo el autor “se cuidó de enfatizar que este *divertissement* no era su *métier*, sino la lírica rauda, alquitarada, que pretende un propósito único, la alabanza de un linaje fundacional, so pretexto de la victoria atlética de uno de sus integrantes” (p: 169). La oda pítica, cuenta el episodio del intento de recuperación del trono de Jasón, por legítimo derecho; la condición de su tío Pelias de proveerle del vellocino y el enamoramiento de Medea y Jasón (Dexter, 2002).

La estructura circular de la escena de Medea es compartida con otras tres –la Musa, la Sacerdotisa y Tritón–, en el sentido de hacer que la representación de los personajes en un tiempo y en un espacio concreto permita una “interacción” de los personajes entre sí, de forma simétrica. Resaltando el carácter profético, en el caso de Medea, cercano a un discurso de la sacerdotisa, como “acción oracular” visible desde distintos tiempos, según la perspectiva escogida (Verde, 2009: 183). Su discurso parece invadir la existencia del ser humano secular²¹⁵. “Los versos, en primera instancia intersticiales, concluyentes, trascienden esta primera condición, dejan de ser formulados para expresar la natural reacción humana ante la revelación de la palabra divina” (Verde, 2009: 185) –vv. 213-219–:

[Pero la Soberana de agudísimos dardos,
la diosa en Chipre nacida, atando al variopinto torcecuello
por sus cuatro miembros en rueda indestructible, desde el Olimpo.

Ant.

el pájaro del delirio trajo
por vez primera a los hombres, y conjuros y voces de encanto
enseñó al hijo prudente de Esón,
a fin de que a Medea despojara del respeto a sus padres,
y que la pasión por Grecia a ella
–en sus entrañas abrasadas– agitara con el látigo de la Persuasión
(Píndaro, 1984: 174).

El tema de Medea es abordado a posteriori, sobre los siglos III y I a. C., por los poetas latinos, entre los que cabe mencionar la *Medea exul* de Quinto Enio que atiende al momento dramático de la de Eurípides, la *Medus* de Marco Pacuvio, interesante

²¹⁵ En Anexo 22 se recoge el discurso que Píndaro compone para Medea, en la *Pítica IV*.

especialmente por mostrar las vicisitudes de aquel hijo que Medea tuvo con Egeo; y por último, la *Medea* de Lucio Acio –también llamada *Medea siue Argonautae*–, en la que los sucesos argonáuticos, vuelven a dotarse de protagonismo. El fragmento más largo conservado cuenta el avistamiento de la nave Argo por un pastor, diciendo:

I. (Un pastor). Una mole tamaña se desliza / desde alta mar, bramando, con inmenso fragor y silbido;/ ante ella envuelve las olas, torbellinos provoca con su fuerza, / dejándose caer se lanza, esparce espumas en el piélago, resopla. / Y así ora creerías que un nimbo rueda hecho pedazos, / o que una roca es arrojada por los aires, impelida por los vientos / o las tormentas, o que son apelotonados remolinos / que golpean las olas al entrechocar; / a menos que sean terrestre estragos que el mar provoca / o tal vez Tritón revolviendo con su tridente las grutas / desde sus fundamentos en el mar ondulante / lanza al cielo una mole rocosa desde las profundidades (Acio en Pociña, 2002b: 403).

En este pasaje puede entreverse la poética del autor. La ambientación genera cierta atmósfera para relatar los acontecimientos que le siguen, de los cuales no se pueden llegar a precisar, más por algunos versos como los que se asignan a Medea, –traducción realizada por Pociña–: “IX... a menos que con astucia alabe sus dotes con mi lengua y lo halague con palabras zalameras” (Acio en Pociña, 2002b: 404). O aquel que parece dictar alguien que conoce sus dotes, Pociña (2002b: 405) se los aplica a Eetes, tras el asesinato de Apsirto: “XIII. ¿Cómo es posible contradecir a alguien, sin darle la posibilidad de defenderse?” (Acio en Pociña, 2002b: 404). Tratar sobre la relevancia de una obra como esta se acerca más a una conjetura profética que a cualquier repercusión real. Antes de citar un claro ejemplo de intertextualidad múltiple, advertir que bien entrado el siglo XX, en la *Medea* de Jean Anouilh, se recupera la imagen del pastor, en un idilio amoroso que la propia Medea tuvo en Naxos. Es Jasón quien le recrimina (Anouilh, 2004) haber aceptado “otras manos en su piel, el peso de otro hombre en su vientre” (p: 38). A lo que Medea responde que no había amor en sus labios: “Aquellas manos, aquel otro olor, el mismo placer que tú ya no me dabas, los odié en seguida” (Anouilh, 2004: 39), que le dio la posibilidad de matarlo y que siguió sus pasos, a pesar de que ese hombre le amaba: “¡Sin embargo, mi pastor de Naxos era hermoso!, ¿sabes, Jasón? ¡Era joven y me amaba!” (Anouilh, 2004: 39).

En donde sí se puede establecer una relación intertextual, declarada por Pociña (2002b), es entre el episodio del pastor de Apolonio de Rodas, de Lucio Acio y en el floreciente Siglo de Oro español, con *El vellocino de oro* (1622) de Lope de Vega²¹⁶. Esta convertida en comedia²¹⁷, a pesar de recuperar la misma situación argumental, y dotando al pastor de la identidad de un conocido personaje mítico: Frixo. El autor, únicamente declara la utilización de *Las Metamorfosis* como fuente documental, incluyendo tal referencia dentro del desarrollo narrativo de la obra, en cambio, por la estructura dramática, Pociña (2002d) afirma la no exclusividad de dicho nexo intertextual. Los motivos se deben en primer lugar, siguiendo el listado que recoge Apolodoro, a la inclusión de Teseo como parte de la tripulación argonáutica; la invención de un personaje enamorado del citado rey de Atenas llamada Fenisa, y para terminar, la inclusión de un papel secundario, el de la ninfa Doriclea, el dios Marte, la Fama y la Envidia. “La atroz Medea de Séneca, se convierte en una dama inteligente, simpática, que se enamora de un valiente capitán, le ayuda con sus artes brujeriles, y acaba huyendo con él” (Pociña, 2002d: 762).

En el texto de Lope hay una relación de equivalente analogía entre el vellocino y la Orden del Toisón de Oro, pues se sugiere tal correspondencia al introducir como parte de la narrativa mítica, una referencia histórica verídica, como fue tal Orden en España. Entre los vv. 622 y 653 se explicita la exhibición del toisón cual vellocino en el reinado español, dice Marte “le haré que ilustre el pecho/ de los reyes de España”, y su entrega

²¹⁶ Como no podía ser de otra forma, la mitología grecolatina nutre la cultura del Siglo de Oro en una celebrada no caducidad metamórfica de sus relatos. En la recuperación del mito de Medea, en toda su extensión, destaca (Pociña, 2002b): *El divino Jasón* de Calderón de la Barca y *Los encantos de Medea* (1965) de Francisco de Rojas Zorrilla. La reescritura de Calderón no respeta el texto en esta composición de una forma auto sacramental, que parte de un abordaje osado de la estructura al alegorizar el cristianismo a través de la expedición argonáutica. El vellocino en este caso es el “Cordero místico, colgado en el árbol de Adán” (Pociña, 2002d), y los apóstoles y los discípulos de Cristo, integran en equivalencia los ochenta y cuatro Argonautas. La de Francisco de Rojas en cambio, toma los textos de Eurípides y Séneca, haciendo de su obra una tragedia de la que Medea sigue siendo la “heroína cruel” (Pociña, 2002d) que todos esperan. En la que también incluye licencias argumentales propias, como el hecho de decretar la ejecución de Medea, en lugar del destierro por parte de Esón, o hacer sustancial el poder del amor que tiene hacia sus determinaciones. En completo resulta esta una gran obra escénica en donde el texto literario, se ampara en un montaje escénico que busca la espectacularidad en el uso de la maquinaria teatral, el lenguaje musical y la teatralidad (Julio, 2002). El tono de estas piezas influirá en la dramaturgia portuguesa, de la mano de Antonio José da Silva, quien compone una obra homónima a la de Rojas, de carácter épico centrada en el episodio del héroe Jasón en su famosa expedición (Silva, 2002).

²¹⁷ Hacer de *mitemas* conocidos un *texto* de corte satírico o cómico, es un juicio que se gesta según Melero (2002) en la comedia doria de Dinóloco, a la que le sigue la de Rintón, por encomendarse a realizar una inversión del tono de los caracteres. A partir del siglo IV abundan los textos paródicos (Melero, 2002), que llegan incluso a degradar el mito.

como atributo al reinado todavía floreciente de Felipe IV, cuyo cumpleaños se festejó por otra parte con el estreno de la obra –vv. 639-653–:

Y ojalá que llegara a la dichosa
del gran Felipe cuarto el vellocino;
que destos animales la espantosa
furia domara su valor divino;
que del bridón rigiendo la espumosa
boca, y vibrando el temple diamantino,
los deshiciera con valor profundo,
que en años diez y siete asombra el mundo (Vega, 1999: s.p.).

De hecho, Jasón parece robar el vellocino como honra al reino de España –vv. 2052-1061–, para el beneplácito del rey:

Quito el vellocino de oro:
¡oh prenda, oh joya, oh trofeo,
que estimo después que sé
que has de coronar los cuellos
de los monarcas de España,
cuando esté mayor su imperio!
Y entre ellos el gran Felipe,
cuarto en nombre, aunque primero
en soberano valor
y en divino entendimiento (Vega, 1999: s.p.).

Volviendo a la problemática de centrar el origen del tema del pastor que avista la nave, otra fuente posible, rechazada esta por Herny M. Martin (Río, 2012), es las *Argonáuticas* (I d. C.) de Valerio Flaco. En concreto en el pasaje donde se encarga la búsqueda del vellocino. En la cual además se muestra la huida de Medea como un rapto voluntario, antecedente al de Helena. Y como Andrés López (2002) explicita, ejerce especial atención a los distintos roles de mujer, de los arquetipos femeninos que rodean a Medea. Son estas miembros de un coro organizado jerárquicamente –“1) *soror*, 2) *onmnes aliae matres*, 3) *nurus*, 4) *puellae*” (Andrés López, 2002: 674)–, donde prima el estatus de madre –*soror*–, en la figura de Idía, quien interpelará a Medea por el buen obrar, frente a las consecuencias de un mal vivir. El resto, son su hermana Calcíope, su tía Circe, y sus

sirvientas, como analogía del coro de coríntias euripideo, entre las que está la Nodriz, Henioca. Este texto será además una de las fuentes utilizadas por el manuscrito de la *Coronica troiana em linguaagem portugesa*, en la que se alude con cierto detenimiento al tema argonáutico. Este tuvo según Pociña (2002) una gran incidencia en la tradición medieval, adoptando un devenir caballeresco, idealizando lo clásico, a partir de las fuentes latinas²¹⁸. Es destacable el suceso que se encuentra en la *Coronica* respecto al regreso de Jasón a los brazos de Hipsípila, antes de la masacre de Medea. Un reencuentro que ya había sido tratado presuntamente en la *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte, a través de una escena retrospectiva. La recepción de una carta a su nombre hace a Jasón regresar a Lemos, y es por este motivo, por el que se desata la furia de la maga. De todas formas, no está claro el origen directo de dicho virar en el argumento, por la intrínseca relación a su vez de este texto con la *General Estoria de Alfonso X el Sabio*.

Por otra parte, tenemos la de Quinto Enio, *Medea exul*, fechada tres siglos antes que la de Valerio Flaco, y referenciada esta para la versión de Séneca, la cual se asemeja en notoriedad a la de Eurípides (Pociña, 2002b).

La “virtud” de Medea no se separa del ámbito escénico ni artístico, a la postre tampoco Ovidio eludió su influjo. Aunque no se conservan más de dos versos de aquella, Lope de Vega lo citará al inicio de su comedia, como fuente documental (Pociña, 2002b). Saber cómo Ovidio enfrentó la escritura de la tragedia perdida, no será posible elucidarse, pero Pociña (2002c) la sitúa entre *Amores* y *Heroidas*, cercana “más a la heroína de Séneca, la mujer enamorada que se mueve por una traición amorosa, que a la heroína de Eurípides, la mujer a la que empuja sobre todo el sentirse objeto de un trato injusto” (p: 458). En *Las Heroidas* Ovidio exhibe con “sinceridad y desnudez” (Martínez, 2012l: 81) el retrato de la feminidad a partir de cada heroína. La Carta VI, narra el abandono de Jasón a una princesa, la hija del rey de Lemnos, Hipsípila, a quien había dejado embarazada²¹⁹. No hay en este caso un motivo que impugne su imagen, pues es la antítesis de Jasón, pero

²¹⁸ Para un estudio pormenorizado de las fuentes clásicas utilizadas por dicho texto, se recomienda la consulta del artículo de Andrés-José Pociña López (2002) titulado “Medea y Jasón en la *Coronica troiana em linguaagem portugesa* y en la tradición medieval”, en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Vol. 2*.

²¹⁹ Este acontecimiento ocurre en la travesía de los Argonautas. Lemnos es el primer puerto en el que desembarcan, el lugar donde habitan las lemnias, condenadas por Afrodita a despedir un olor repulsivo, para evitar que yazcan con hombres. Las fuentes no son unánimes en el tipo de relación que entabla Hipsípila, como reina del lugar, con Jasón. Apolonio, Apolodoro, Higino y Valerio Flaco las tachan de amantes; mientras que Euneo y Toante, van más allá, y ambos tienen dos hijos, habiendo contraído matrimonio (Ruiz, 2011).

sí reacciona con odio hacia Medea, a quien teme su hechizo, pero a quien execra a pesar del miedo que manifiesta pidiendo: “¡Vivid esposa y marido en lecho maldito!” (Ovidio en Martínez, 2012: 84). Del mismo modo en la Carta XII, Medea se dirige a Jasón, este traicionando de nuevo la confianza y el amor de las mujeres, representando el engaño, la venganza y la condición de asesina. La ira conduce sus acciones, alimentada esta de un amor mortuorio y de un temor a la pérdida que aquejan su perdida bondad.

En *Las Metamorfosis*, al menos, sí tenemos los extractos que componen los encuentros de Medea y Jasón, entre los vv. 1-158 del Libro VII. Álvarez e Iglesias (2002b: 425) resaltan la afición de Ovidio a despertar en Medea la maga que es, a partir del apelativo de la “curandera”. Este resulta uno de los atributos que componen su *mitema*, más que aquellos negativos, conocidos por todos. La escena del ritual mágico, se divide en ocho partes, atildadas según su estructura dramática por Álvarez e Iglesias como (2002b: 426): (1) elección de un momento de especial aura mágica, en este caso con la luna presente; (2) presentación de la maga sin un cuidado especial en la vestimenta, de hecho, se remarca el desaliño general; (3) inicio de la ceremonia; (4) pronunciamiento de invocaciones en honor a la divinidad o a los poderes astrales; (5) demanda de ingredientes herbales con los que realizar el conjuro; (6) preparación del altar sacrificial; (7) inmolación intencionada de una víctima y (8) culminación del ritual con acompañamiento de un *mover* que puede ser danzado. Véanse los versos donde Esón yace ya exhausto hacia el final del ritual –vv. 255-264–, en los que una danza frenética posee a Medea, cual bacante en un girar intensivo:

[Ordena que lejos de aquí se vaya
el Esónida, que lejos de aquí se vayan los siervos y les
aconseja apartar sus ojos profanos de los misterios. Huyen
como se les había ordenado; Medea, con los cabellos
en desorden a manera de las Bacantes, da vueltas
en torno a los altares que chisporrotean y tiñe en la
tosa negra por la sangre las ramificadas antorchas y,
una vez impregnadas, las enciende en los altares gemelos
y tres veces purifica al anciano con llamas, tres veces
con agua, tres con azufre] (Ovidio, 2003: 435).

Además de narrar el episodio de Pelias y sus hijas –vv. 298-356– y muy brevemente un asesinato filial que parece proveer de una loca Medea, por no permitir que el lector se adentre en el relato desde los actantes –vv. 394-398–.

[Pero, después de que la recién casada ardió
con los venenos colcos y los dos mares contemplaron
la casa del rey en llamas, la criminal espada se baña
con la sangre de los hijos y, vengándose ferozmente, la
madre escapa de las armas de Jasón] (Ovidio, 2003: 441).

Lo narrado acucia así una gran distancia entre los acontecimientos ocurridos y las pasiones que los impulsan, “pues a Ovidio le gusta cerrar los episodios con pocas palabras” (Álvarez e Iglesias en Ovidio, 2003: 441).

En estas versiones previas a Eurípides (Fedele, 2006) se desconoce o no se aportan datos que se ocupen del horrible asesinato filial. En la *Pítica IV*, aparece solo como causante de la muerte de Pelias, rey de Yolco; por eso el texto del poeta trágico, al ser el primero (Álvarez, 2005) en recoger la muerte filial a manos de Medea, como madre, estigmatiza su propia feminidad porque la maternidad se considera inherente.

Dexter (2002: 4) añade también a Heródoto, en *Historia*, quien incluso percibe la marcha de Medea con Jasón, como un secuestro. Y que, además, tiene su propio pueblo: los “medos” –los persas–, habitantes de una región al suroeste del mar Caspio. En esta fuente se otorga protagonismo a la expedición de los Argonautas, como analogía a las rutas que empezaron a iniciarse para la expedición del Mar Negro (Martínez, 2012). También en Séneca el Coro dedica en el párodos un canto a los conocidos navegantes, el cual se extiende entre los vv. 301-379. En ellos se explicita la audacia de tales “marineros” en su osadía para embarcarse en tal proyecto –vv. 318-328–:

Se atrevió Tifis a desplegar las velas
en el inmenso ponto
y a dictar leyes nuevas a los vientos:
ora estirar las cuerdas con las velas hinchadas,
ora alargar la escota y recibir los vientos de costado
unas veces poner a medio mástil, por precaución, las vergas;
otras veces izarlas a todo lo alto,

cuando ya el navegante, avariento en exceso,
ansía todo el empuje de los vientos
y tremola allá arriba
el velo de los rojos gallardetes (Séneca, 1979: 306)

Sobre el relato de la expedición de los Argonautas se conservan textos no tan conocidos de la época arcaica como la *Construcción de la Argo y navegación de Jasón* de Epiménides de Creta o los *Juegos fúnebres en honor de Pelias* de Estesícoro. Estos episodios son significativos por favorecer el encuentro entre Medea y Jasón, para que, desde los antecedentes, discernir el por qué del repudio y de su sentencia monstruosa.

Alrededor de la trama de la recuperación del vellocino, Martínez (2012: 39) añade otros dos fragmentos de obras previas a Hesíodo, en donde aparentemente se narran los acontecimientos posteriores a su obtención: las *Naupactias* de Carino y en los textos de Mimnermo. Además de en la pítica mencionada, en la *Olimpica* de Píndaro recogida esta como acicate para la conocida expedición, o en el *Fineo* de Esquilo. También Apolonio de Rodas, a mediados del siglo III a. C., se centrará en la búsqueda del conocido vellón de cordero alado, a través de una narración cercana a una epopeya, más que a una tragedia. En la que se trata un claro esquema del viaje, emprendido por Jasón, con las andanzas de su aventura, pruebas, auxiliadas por Medea y, por último, el regreso al hogar con el galardón objeto de su deseo, el vellocino (Martínez, 2012).

La lucha de Jasón por la recuperación del trono, que le pertenecía legítimamente por ser hijo del rey de Yolco o Iolco, es lo que ocasiona la proeza hacia el conocido atributo. Es su hermanastro Pelias, quien lo destrona (Grimal, 1989), y le exige la entrega del vellocino de oro, “el del carnero que transportó a Frixo y Hele, el cual, custodiado por un dragón que no dormía nunca, permanecía colgado en la arboleda del dios Ares” (Robles, 1996: 90) –. Este objeto, de “lana de oro”, se trataba de un carnero alado que había sido un presente de Hermes a su primera mujer, Néfele (Grimal, 1989). Ruiz de Elvira (2011) precisa en la descripción del vellocino, que se trata de una piel divina del carnero que permitió liberar a Frixo de los “tentáculos” de Ino, su madrastra²²⁰. Por otro

²²⁰ Hele y Frixo utilizarán la res ovina para huir del peligro al que se enfrentaban si permanecían en el regazo de Ino, por mediación de Atamante, su padre. Una piel que está fraguada en oro, cuya pertenencia no está clara: según Apolodoro a Hermes, para Pausanias a Zeus y en las fábulas de Higino se precisa su procedencia, atribuyendo a Néfele –madre natural de ambos hermanos– la entrega de un vellocino que es hijo de Neptuno y Teófane (Ruiz, 2011).

lado, su existencia está asociada al ritual del vellón de Zeus por el que los jóvenes habitantes de Demetriadé marchan en procesión, vestidos con piel de carnero hasta la cima del monte Pelio. Además, si atendemos a la significación simbólica del color oro – espiritualidad– y del vellocino –sublimidad– (Diel, 1967), se potencia el significado que alude al objetivo de conquistar “la fuerza de espíritu (verdad) y de la pureza de alma” (Diel, 1967: 165). En el poema de Apolonio de Rodas, se dice que Jasón fue entregado a las fauces de una serpiente para evitar que recuperase el Vellocino, otras fuentes en cambio, identifican a la “bestia” que lo custodia como un dragón. El lugar de cobijo de este elemento de culto es el bosque de Ares, lugar mortuario (Kerényi, 2009).

La embarcación que Jasón utiliza para recuperar el vellocino fue construida bajo los cuidados de Atenea (García, 2002) por Argos –hijo de Frixio–. La estructura naval adopta el nombre de Argo en honor a su creador y por ser significado de rápido (Robles, 1996). En el estudio del símbolo mítico que realiza Paul Diel (1976), el término de “Argos” representa la imagen de una “nave blanca”, un color que alude a la pureza, como estado que debería ser posible alcanzar en ese viaje que realizan los Argonautas. En referencia a este nombre, se calificará a los hombres que embarcan en el navío como Argonautas, los mejores héroes que habitaban en Grecia. El proceso de fabricación estuvo dirigido por Atenea quien coloca una tabla dotada con la cualidad de la voz (Ruiz, 2011). “La pieza de proa estaba formada por un trozo del roble profético de Dodona; la misma diosa lo había tallado y le había dado el don de la palabra²²¹, de manera que la nave podía profetizar” (Grimal, 1989: 69).

Durante la travesía, tras sufrir innumerables enfrentamientos, Jasón recibió una oferta de Eetes por la que le entregaría la reliquia preciada a cambio de vencer toda suerte de riesgos. Mientras Jasón pensaba en cómo enfrentaría la realización de esta encomienda, Medea se enamora perdidamente del valiente héroe. Cegada por tal sentimiento, le prometió que ejercería sus poderes en su beneficio si contraía matrimonio con ella y regresaban juntos a la Hélade (Robles, 1996). Le regaló un ungüento que le protegería de las llamas mientras sembraba los dientes del dragón (Grimal, 1989).

Jasón supera los infortunios planteados por Eetes, gracias a la ayuda de Medea: “Sus artes superaban el vigor de las armas y su astucia era mayor que la valentía de los

²²¹ La capacidad del habla es una cualidad que se atribuye a la nave por intervenir en su construcción, según Kerényi (2009: 269), una madera concreta procedente de los pinos de Pelión y de las encinas de Dodona.

argonautas” (Robles, 1996: 94). La droga le sirve para protegerse del fuego de los toros con patas de bronce, pero es el ingenio de ella lo que permite al “héroe” sembrar los dientes de dragón y salvarse del ejército armado que brotará de las semillas, que terminarán matándose entre sí. La forma en la que se recupera este objeto, el vellocino, implica adormecer al dragón con un ramo de enebro impregnado de una sustancia embrujada mientras entonaba Medea un cántico (Kerényi, 2009). En cambio, Eetes elude finalmente su promesa y por si fuera insuficiente su deshonra, pretendía incendiar la Argo y asesinar a todos los Argonautas. Medea, conocedora de sus intenciones, huye con Jasón llevándose consigo el vellocino de oro y a su hermano, Apsirto. A quien terminará dando muerte la propia Medea, para retrasar a su padre, que marchó enfurecido en su búsqueda y que se entretiene recogiendo los trozos de Apsirto en el mar (Ruiz, 2011).

Como la doncella que sobre su sedoso vestido recoge el reflejo brillante de la luna llena que se alza por encima del techo de su habitación, y si corazón se llena de alegría al observar el hermoso resplandor, así de alegre alzó Jasón en sus manos el gran Vellocino, y sobre sus rubias mejillas y su frente, al reflejo de las lanas, se extendía un rubor semejante a una llama. Según una narración más antigua, hicieron el amor de inmediato, en las orillas de Fasis, pero en el conocido poema posterior Medea seguía a los Argonautas durante un tiempo como la esposa virgen de Jasón, hasta que celebraron sus bodas en la isla de los Feacios (Kerényi, 2009: 283).

Estos acontecimientos, el del dragón y el de Apsirto, se desarrollan de forma un tanto dispar en las distintas referencias que recogen los hechos. Ruiz (2011: 341) alude a cada documento y su variante, aquí nos ocuparemos tan solo de citar las divergencias. La responsabilidad de adormecer al dragón es de Medea en Antímaco de Colofón, Apolonio, Zenobio, Higino, Propertio, Ovidio, Séneca, Eurípides y Diodoro; en cambio no son los brebajes de una hechicera los que lo inmovilizan, sino las artes armadas de Jasón en Píndaro, Ferecides, Herodoro, Lactancio Plácido —en este caso habiéndolo antes drogado Medea—. Por otro lado, Apsirto sería arrebatado de su lecho por orden de Jasón por la propia Medea, momentos antes de la huida para después despedazarlo ambos, según Ferecides y Lactancio Plácido. La legitimidad de la condición de hermanos es cuestionada por Sófocles, quien dice que Apsirto era hijo de Nereida y Medea de Oceánide Idia —serían entonces hermanastros—; mientras que Diófanos considera que la madre de

Apsirto es Oceánide Asterodea. También difiere Apolonio de que Apsirto fuese raptado, al contrario, es quien conduce el carro en el que padre e hijo persiguen a los fugitivos, Medea y Jasón. En esta fuente, muere por orden de su hermana a manos de Jasón. En Eurípides, en las *Cólquides* de Sófocles y Calímaco, es en su propia casa donde Medea mata a Apsirto, antes de huir.

Ante esta interpretación, en la que se obliga a Jasón a superar tres pruebas impuestas por el rey Eetes para poder recuperar el trono, Kerényi (2009) percibe en ellas una absurda invención que atribuye a “narradores antiguos”, pero de los que no llega a precisar su identidad. Jasón las supera por la intervención de Medea en todos los casos: muerte del dragón, arar el surco burlando a los bueyes y sembrar los dientes del dragón.

Si accedemos al viaje de Jasón desde la mirada que propone Eliade (2001) el peregrinaje de los argonautas hacia el vellochino se puede interpretar como un viaje interior, hacia el Centro. “La zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta” (Eliade, 2001: 15). Los peligros que se encuentran en el camino, solventados gracias a la magia de Medea, son el indicativo de una lucha por acceder a un centro cosmogónico, de la transformación de las cualidades profanas a las sagradas o de una cierta cercanía del ser humano a la divinidad.

Por otra parte, la lectura de Diel (1976) no deja en buen lugar, pues aun mostrando las particularidades significativas del mito de Jasón, describe la actuación de Medea, fundamental para que el “héroe” alcance sus objetivos, como el mayor error del personaje. La razón de esta visión apela a la consideración de las artes mágicas de Medea como demoníacas, no purificadoras, como la nave Argo, a la que se supone debería aspirar. “A partir de esa resolución, la suerte de la empresa se convierte en fatal” (Diel, 1976: 172). ¿Cuál es el origen real de este rechazo? ¿Si los roles de género se viesan invertidos, se juzgaría su destreza como demoníaca? ¿Hay realmente en la piel de Jasón el arquetipo de un héroe?

Sus victorias no son legítimas. El triunfo procede de otro lugar, a pesar de que sea ejecutor de los actos. En lugar de reconocerle a Medea su trabajo, se llega a culpabilizarla por los infortunios posteriores, pues para Diel (1976) es ella quien “lo empuja

definitivamente hacia la perdición” (p: 174)²²²; no hay lugar para redimirse, pues los resquicios de arrepentimiento se desvanecen con la “facilidad” con la que el cuerpo de Apsirto ha quedado reducido a meros pedazos. La verdad que Jasón podría albergar ante la traición de Eetes es, por un lado, una forma de expiación, pero por otro, su verdad pierde la credibilidad que tal concepto supone. “La maga empuja a Jasón a utilizar hasta el exceso monstruoso distintos procedimientos perversos de evasión, la proyección de la culpa y su rechazo” (Diel, 1976: 174).

El abandono de Jasón a Medea es, desde esta perspectiva, una forma de redimirse del camino convulso, por el que supuestamente transitaría coaccionado por sus encantos de hechicera. Medea es percibida como una “dominadora perversa”, cuyos intereses priman para Diel (1975) sobre cualquier precepto moral.

Medea puede que sea la “ménade que perpetra los crímenes más crueles” (Coria, 2014: 153); pero algo habrá en su *mitema* para que tantos artistas hayan considerado redescubirla, a través de la pintura, la poesía, la danza o la ópera²²³. En la lectura de Hans Henny Jahnn, como ocurre a menudo, homónima, del 1926, hay cierto regodeo en la crueldad de Medea, letal en su brutal asesinato, de un golpe mortal ante el amor personificado, al liquidarlos “mientras éstos se abrazaban y calvados uno sobre el otro en la muerte’ por el paroxismo de su delirio” (Balzer, 2005: 44). En la *Medea. Stimen* de Christa Wolf se dice, en voz de Medea:

Ay, madre. No soy una mujer joven, pero sigo siendo salvaje, eso dicen los corintios, para ellos es salvaje la que no da su brazo a torcer. Las mujeres de los

²²² “El poder mágico, detentado por Medea y utilizado por Jasón, símbolo de insolencia por Jasón, símbolo de insolencia frente a las exigencias del espíritu, es la pretensión de lograr la realización de sus intenciones más exaltadas (como la perversión dominante) gracias al desencadenamiento sin escrúpulos de los deseos. Diametralmente opuesto a la victoria heroica, este éxito perverso implica, simbólicamente hablando, el “pacto” con los demonios a quienes debe venderles su alma” (Diel, 1976: 172).

²²³ Foley (2000) recoge los siguientes autores, todos ellos poseedores de su propia voz de Medea: Maxwell Anderson, Jean Anouilh, W. H. Auden, Robert Auletta and Peter Sellars, Steven Berkoff, Lee Breuer, Bertolt Brecht, Caryl Churchill with David Lan, Jean Cocteau, Jules Dassin, H. D., Rita Dove, T. S. Eliot, Dario Fo and Franca Rame, Brian Friel, Athol Fugard, Andre Gide, Jean Giraudoux, Martha Graham, Tony Harrison, Seamus Heaney, Hugo von Hofmannsthal (con Richard Strauss), Hans Henny Jahnn, Robert Lowell, Archibald MacLeish, Charles Mee, Heiner Müller, Eugene O'Neill, Carl Orff, Pier Paolo Pasolini, Tom Paulin, Ezra Pound, David Rabe, Jack Richardson, Jean Paul Sartre, Richard Schechner, Andrei Serban, Wole Soyinka, Igor Stravinsky, Peter Stein, Suzuki Tadashi, Lars van Trier, Timberlake Wertenbaker, Thornton Wilder, W. B. Yeats, y Marguerite Yourcenar. Por otra parte, en el ámbito musical, hay que tener en consideración las obras que si bien no se constituyen desde una estructura dramática teatral –las óperas–, pero que en su narrar cantado tratan el tema de Medea. Es el caso de cantatas como la *Médée* de Jean-Philippe Rameau, no conservada, la de Michel Corrette, la *Medea* de Iannis Xenakis, para un coro masculino o el monólogo de Ernst Krenek, para mezzosoprano y orquesta *Medea* (Morán y Pérez, 2006).

corintios me parecen animales domésticos cuidadosamente amansados, me miran como a un fenómeno extraño” (Wolf, 1998: 19).

Si bien la orientación de la obra de Wolf es el polo opuesto a la de Jahn, estrenada esta en el contexto alemán, supuso una radical visión de la mujer, cuyos alegatos en contra de la xenofobia o la denuncia a la represión intercultural, la hacen una obra liberal, realmente producto de una reinterpretación de los andamiajes que la erigen.

“Esas nuevas versiones míticas pueden incluso, como hemos visto, descubrir sentidos sorprendentemente ajenos a la primitiva lección de un mito [...] La bulliciosa fantasía atesorada en la tradición mitológica aún resuena vivaz en tiempos tan lejanos a lo mítico” (García, 2008b: 43). Los espacios que habita en cada reescritura la recubren de membranas superpuestas, afines entre sí o de incompatible tejido, componiendo una integridad que puede llegar a ser opuesta al “canon”. La reversión de lo mítico es una posibilidad intrínseca a su existir, al regirse por una pluralidad creciente de los *semas* que lo componen.

Those who take up her story cannot stare into the blank, space that she has left and see themselves because what she leaves behind is not blank, but rather overwritten with violence, barbarism, and the passion of the “freedom fighter” (Wygant, 2007: 5).

La complejidad de su recepción radica en ese existir cíclico, en donde la regresión fragua el camino de un imaginario que golpea la comprensión psicológica de los actos que la identifican. Edith Hall en *The archetypal anti-mother* (1997), citada en Wygant (2007: 6) prefiere no hallar en el laberinto de su exégesis ningún tipo de embrollo narrativo, ni justificar a través del fervor doloroso que genera el filicidio en la sociedad, un dificultoso respirar. El respaldo moral de su gran crimen parece inadmisibile, por atentar contra el ciclo natural.

Balzer (2005) atribuye a la interpretación de Karl Kerényi el ser el primero en atribuirle a Medea rasgos positivos, en *El vellocino de oro* (1944). De todas formas, no es necesario acercarnos tanto a la contemporaneidad, para encontrar incluso en Eurípides, en ese dominio de la retórica, en su sapiencia, un rasgo eminentemente positivo, aunque en la recepción mítica derivable de la sociedad, tal competencia resulte un martirio para la mujer.

Los escrúpulos que claman la limpieza de una moralidad que vive de la misma perversión de la que es aborrecida, no están carentes de ese emponzoñamiento de la virtud, que en apariencia reclaman. Uno de los caminos que intentan sortear el anclaje a los dogmas preestablecidos del mito, está en la desacreditación de Medea como vil tirana de los cruentos pasajes que se le imputan desde la propia tradición mítica. Al pertenecer ésta, en gran parte, a los dominios literarios de ciertas autoridades culturales y artísticas, los rescoldos de su narrar están intrínsecos a la memoria de la humanidad. ¿Hasta qué punto su supervivencia es estable? Es decir, ¿existe la posibilidad de que algunas de las lecturas incluidas en los próximos párrafos –sobre todo en el punto siguiente, dedicado a la deconstrucción de su propio paradigma– se constituyan como *mitemas* realmente dentro del mito? ¿Hay hueco para una convivencia entre el mito del que parte Eurípides, del de Christa Wolf? ¿El tópico que subjetiva la ira como metáfora de la feminidad *medeica* está a tiempo de ser invertido? Las centurias de su menosprecio quizás van a la contra de cualquier remisión, el tiempo será revelador de si en el mito persiste un estereotipo derivable de unas determinadas circunstancias políticas, sociales y culturales.

En un contexto diferente, pero creemos equiparable, también el Frankenstein de Mary Shelley en *Frankenstien o el moderno Prometeo* (1823), fue tildado de perverso dada la monstruosidad de la conquista científica sobre lo humano. La irracionalidad supuesta de las acciones homicidas de quien sufre repudio hacia lo máspreciado que se posee, la identidad, su ser interno, ocasiona en ambos seres: la bestia deforme y la maternidad monstruosa, en definitiva, el deseo de la venganza como arma defensiva. El rechazo a lo diferente, en cualquier rincón geográfico, encuentra adeptos que alimentan las vejaciones que sufren este tipo de seres que se sitúan en la alteridad de sus respectivos universos. ¿Son sus razones suficientes para exculparse a sí mismos o hallar el perdón? Se da en la apelación a la ruptura de lo natural, que antes se mencionaba, en el hecho de dar vida a un cuerpo inerte y en la acción de fracturar los cordones desde el mismo útero que los concibió, un quebranto ético que el orden congénito no está dispuesto a soportar. El problema está en que tras esos ideales se esconden fuerzas ideológicas déspotas que gobiernan con leyes sin equidad real. Es por ello por lo que la inestabilidad social de sus caracteres se enuncia como arma autoaniquiladora de sus propias naturalezas.

Hay en las reescrituras de Medea, abrupta transgresora en su infanticidio del ciclo vital del existir humano, la demanda hacia la recuperación de una naturaleza

regeneradora, por la necesidad de un reinicio de sí. Es el caso de *Sob o olhar de Medeia* (1998) de Fiama Hasse Pais Brandão, a pesar de que esta transpone la identidad de los personajes de su drama, el arquetipo mítico pervive tras otras máscaras. En Marta, la protagonista (Fialho, 2002), se encierra la forma figurada del mirar de Medea; la soledad enmascarada en la ausencia eterna del universo o el principio de muerte en la emergencia vital de la Naturaleza, serán parte del proceso violento de individualización, de cambio en el alma femenina. El exilio familiar, supone el reencuentro con aquello que no debía olvidar el ser humano: “A aceitação da vida e a interiorização da degradação e norte advêm-lhe da Naturaleza, transmitidas directamente pelas vivencias e absorvidas ao longo da infância” (Oliveira, 2010: 123). Fiama Hasse retrata el ritual de los ritmos naturales de la Tierra, a partir de una poética gestual que se hace vívida ante la lectura, asimismo supone la reivindicación consciente hacia el latir de la existencia en el instante. En el protagonismo de lo natural, se abre un universo no limitante para el personaje de Marta, no reducido a su casa ni a la escuela, en equilibrio con el conocimiento de la cultura. En el saber se halla el descubrimiento de su ser, al margen de los estándares que rigen el instinto vital de sus congéneres. La mezcla de símbolos de semántica sacra divergente, articulados en la oposición de lo que emite luz y lo que se cierne en sombras, tiene como objetivo, según Fialho (2011: 160), la liberación de la pasión reveladora que se halla en su interior.

La fragilidad de la identidad, de quebradiza consistencia ante la manipulación que lo preestablecido ejerce sobre un colectivo, es uno de los temas transversales que emergen en este hacer del arte la reescritura de lo pronunciado en clave mítica. La imagen autodefinida de quien se rebela ante el prototipo, de quien incluso se burla de la influencia que ejerce lo visible, la apariencia, en el otro, se introduce en la narrativa de una ópera que se detiene en un tiempo mítico no explotado: el exilio de Medea. En la obra de Giovanni Pacini (1796-1867), con libreto de Benedetto Castiglia, se plantea el regreso de Medea tras su expatriación, transfigurada a semejanza de Creusa, hasta el punto de llegar al altar con Jasón, siendo este consciente del engaño. Y es entonces cuando ocurren los hechos como Eurípides los contó, con la excepción de que se prefiere el suicidio a la huida triunfal en el carro alado.

¿La cólera adormece tu juicio?

La *Médée* (1635) de Pierre Corneille (1606-1884), presentada en el Theatre Royal de Inglaterra (Macintosh, 2000a), introduce instintos homicidas en Jasón. Infringe en él deseos de venganza, hasta desear no solo la muerte de Medea, sino también la evocación imaginativa del sacrificio de los niños sobre la tumba de Creusa. Medea, como heroína antes que madre, entiende en la culminación del asesinato el acto máximo de heroicidad que se espera de ella, pero no le arrebató el sentimiento de amor hacia sus vástagos (Durham, 1984). Wygant (2007: 86) atribuye un tratamiento ritual, en donde los hijos se convierten en sujetos sacrificiales de Jasón, comparando su acto de sustitución con la masacre de la sofoclea *Áyax* al rebaño griego. La locura de *Áyax* será la misma que la de Creonte cuando muere su hija. De hecho, Corneille indaga más en los poderes indomables del dolor vengativo, al hacer que sea la desesperación ante la pérdida filial la que empuñe su propia muerte. Además, prescindirá del coro, e introduce otro personaje, el argonauta Pólux, al que se le atribuye ser los ojos y la voz del autor; aunque en realidad, es resbaladizo entender que haga la función de confidente, o se cerque a la labor del coro en las tragedias (Wygant, 2007). Durham (1984: 58) interpreta la labor de Medea desde lo mítico como la creadora dramática que orchestra una concatenación de sucesos orientados a la construcción de un espectáculo igual de placentero que lo teatral. Los discursos de Medea están cargados de referencias a la condición germinal de su maternidad, “metaphor of literary creativity” (Durham, 1984: 58). Gestar, sembrar, fertilizar o germinar, son todas acciones que disponen para proveer *algo* que no existía, o que estaba en fase “embrionaria”.

La idea de la cólera como presa enfermiza, fue tomada casi idéntica para la lectura que Charles Gildon (1665-1724) hace de su drama *Phaeton; or, the fatal divorce* (1698) (Hall, 1996), compuesta en forma de ópera²²⁴ por Daniel Purcell. Las fuentes míticas son las recogidas en Eurípides, Séneca y la proveniente de otra tragedia, la de *Iphigenia in Tauris* (Hall, 2000). Gildon intercambia el nombre de los actantes por otros personajes mitológicos, por Faetón –también nombrado en García (2002) como Apsirto, hermano de Medea– y Altea; rechazando en parte, la tradición clásica que afama el mito. Heavey

²²⁴ La primera ópera de la cual se tiene constancia, según Morán y Pérez (2006: 193) pertenece al siglo XVII, localizada en el Teatro S. Cassiano de Venecia, con el título de *Giasone*. Francesco Cavalli es el compositor y el libreto es de Giacinto Andrea Cicognini, basado en la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas (McDonald, 2000). Una obra que además se representó, con variaciones en su título, en innumerables ocasiones tras su estreno el 5 de enero de 1649. El tema se centra en un enredo amoroso entre Jasón, Medea e Hipsípila, que propone una historia alternativa a la conocida por las fuentes clásicas. No hay hijos, no hay Creonte, y por supuesto tampoco Creusa, quizás al narrarse los episodios posteriores a la conquista del Vello de Oro, estos sucesos podrían tener lugar antes de llegar a Corinto (Morán y Pérez, 2006).

(2015) posiciona esta versión de Gildon como parte integrante casi fundacional, de una corriente que entre el siglo XVI y XVIII, transforma el arquetipo reconocido de Medea procedente de los textos clásicos. Altea –equiparada a Medea– se enfrenta a Libia, pareja de Faetón –Jasón–, a través de una corona envenenada. El hecho de que sean estos personajes los escogidos se debe a que sus argucias míticas son equivalentes en actos, aunque no en semántica, a los que nos ocupan. Altea se convierte en madre asesina, y Faeton, también pretendió la conquista del mar. Los responsables de expiar las culpas por tal crimen son sus hijos, cuya suerte no depende de ningún tipo de cólera maligna maternal. La Medea de Gildon es más piadosa (Heavey, 2015), su inhumanidad y anti-naturalidad, es suplida por un profundo instinto maternal, que la hace suicidarse tras descubrir la matanza de sus hijos en manos del pueblo (Hall, 2000).

También en el contexto londinense, en tiempos dieciochescos, la *Medea* (1767) de Richard Glover, deudora de la tradición helénica, es presa de un frenesí temporal. La actitud demente de la protagonista, cautiva de este lapso provisorio, introduce según los procedimientos lícitos de la justicia de la época, descritos por Hall (2000: 54) la absolución de sus culpas. Su actuación quedaría indemne, aunque en dicha versión Medea continúe surcando los cielos en su vehículo alado.

A partir del tema de la locura de Medea, Maricla Boggio (1937-) *Medea. Monologo per attrice, con voci*, gesta una reivindicación feminista partiendo de un análisis psicoanalítico que trasciende su individualidad y su tiempo (Ragué, 2002). ¿No hay en la historia crímenes aberrantes que superan más allá de su maternidad sus crímenes? La ópera de Boggio debuta en el 1981, el mismo año de su publicación, en el Teatro de Roma, bajo la dirección de Lorenzo Salvetti. Martín (2017) encuentra en esta Medea la recopilación del resto de “Medeas” que componen su *mitema*, protegiendo de estos el amor hacia Jasón: Eurípides, Séneca, Corneille, Niccolini, Anouilh; pero sin componer venganza alguna. Así como una gran influencia de la corriente feminista italiana iniciada por Carla Lonzi en los años 70 con la fundación del grupo Rivolta Femminile. La obra cuestiona las implicaciones cotidianas del amor, de la codiciosa existencia del hombre sobre la vida de la mujer y de la maternidad impuesta como lastre, para la búsqueda de una autoconciencia que rompa el sosegado desequilibrio hacia una autodeterminación (Martín, 2017).

Destacable también el monólogo de Franca Rame (1929-2013), *Medea* (1977), quien no necesita cuestionar ni tan siquiera la imposibilidad de tener hijos, por una supuesta locura, pues presenta a los actantes en un espacio-tiempo posterior. Las posibilidades que se ofrecen en la sociedad para la mujer, cuando se hallaría sin hijos que educar, es lo que la impulsa a asesinarlos, para “que pueda nacer una mujer nueva” (Ragué, 2002: 65). La vida de la madre empieza tras su muerte, es en ese punto cuando la identidad se reafirma, porque de lo contrario, la vida se termina para cualquier mujer que toma ese rol. El asesinato se convierte entonces bajo criterio de Martín (2017: 364) en una metáfora de la recuperación *identitaria* de la mujer, sin trabas que frenen su camino. La maternidad, no nos engañemos, era una obligación hasta llegar a convertirse en estigma que condiciona la existencia femenina.

Los espejos de un “yo” que dice llamarse Medea

Esta atención a la revalorización de un *yo* que revierte en la reconsideración de la valorización de sí se torna ahora “intransigente, afirmativo e reivindicador” (Paiva, 2002: 798). Este aparece liberalizado, mientras el de Jasón se presenta reprimido, por la circunstancia moral. En la dramaturgia de Jean Anouilh (1910-1987) se cuestiona la demarcación de esta individualidad, en un existir marginal ante la incompreensión de quienes la juzgan. “A Médée anouilhiana é a representação de uma a-temporal out-sider’ que condena a vida’ e que a vida’ por sua vez rejeita, aprestando-se a despojá-la de uma componente intrínseca do seu eu’ –o homem que ama e lhe deu filhos” (Paiva, 2002: 811). Esa autoridad intrínseca está contaminada por el *yo* de una identidad que se ha fraguado bajo la opresión femenina. Al apartarla de la ubicación cívica de Corinto, en tanto a ser la temida destructora, la agente del caos que despierta a Lucifer remarca su alteridad respecto a los habitantes legítimos de la *polis*. Sujeto subalterno –construido este “a partir de un cuerpo sexuado” (Maier, 1999)–, la *Médée* de Anouilh (escenificada en el 1946 y publicada en el 1953) se retrata como una mujer de etnia gitana, pero aparece, según Paiva (2002), despojada de la aureola mágica que la caracteriza. En la producción literaria del dramaturgo (Lasso, 2002), se sitúa como la última obra enmarcada en la etapa de “piezas negras” (p: 898), integradas por otras reinterpretaciones míticas, en las que destaca *Eurydice* (1941). Es acentuable la capacidad del autor para retratar las dos Medeas que se encierran en su ser: “la tradicional y la anti-Medea” (Lasso, 2002: 910). En el discurso que presagia la muerte infantil, como eclosión de la venganza, cuenta:

¡Jasón! Aquí está tu familia, tiernamente unida. Mírala. Y ojalá puedas seguir preguntándote si Medea no hubiera amado también la felicidad y la inocencia. Si no hubiera podido ser también ella la fidelidad y la fe. Cuanto dentro de un rato sufras, y hasta el día de tu muerte, piensa que hubo una pequeña Medea exigente y pura en otro tiempo. Una pequeña Medea tierna y amordazada en el fondo de la otra. ¡Piensa que luchó sola, desconocida, sin que le tendieran una mano, y que ella era tu verdadera mujer! [...] ¡Quiero, quiero aún en este instante, con tanta fuerza como cuando era pequeña, que todo sea luz y bondad! Pero Medea inocente ha sido elegida para ser la prosa y el lugar de la lucha... (Anouilh, 2004: 55).

Una Medea que toma en el discurso patriarcal de Jasón un lugar de dependencia infantil, de subordinación filial entre sus brazos, ya habiéndolo ayudado a tomar por suyo el vellocino. Y ya habiendo huido de su padre en el reino de la Cólquide, Jasón se hace padre y madre a un tiempo: “Yo era tu padre y tu madre; era el que llevaba sobre sí la cabeza de Medea dormida. ¿Con qué soñabas tu, en tu pequeño cerebro de mujer, mientras yo te cuidaba?” (Anouilh, 2004: 44). Esta pérdida de la autoridad, este mirar tan distorsionado de todo lo que se halla en Medea, es quizá el único respiro de Jasón para justificar el haberse dejado conquistar por sus tentáculos. La conciencia agolparía demasiado su vivir cotidiano, creyendo haber construido una relación gestada en la mentira.

En cuanto a ese momento de la ejecución filial, Anouilh (Lasso, 2002) no permite a Medea vacilaciones, ni arranques de amor que introduzcan la nimia esperanza de otro término. Así como la oportunidad de fantasear Jasón con rehacer su vida a pesar del pasado que arrastra, sangriento y de dolorosa afección. En este caso, hay castigo para Medea, su propia incineración en vida²²⁵, cual “antorcha humana” (Lasso, 2002: 904). Jasón impera: “Que uno de vosotros vigile en torno al fuego hasta que no haya sino cenizas, hasta que el último hueso de Medea haya ardido” (Anouilh, 2004: 57). “El incendio de su alma, peligro de vida y muerte, le lleva a dar el paso extremo” (Lasso, 2002: 904). Su ser ardiente, la aproxima a la divinidad, pues es esta su más perfecta representación en la tierra. Por otra parte, este es la expresión de la rebeldía, también del

²²⁵ En una ópera italiana, del siglo XVII, también Benedeto Castiglia, autor del libreto, decide castigarla con el suicidio. Giovanni Pacini es responsable de la composición musical (McDonald, 2000); estrenada esta en Palermo en el 1843 (Reynolds, 2000).

intelecto, como interpreta Paul Diel (Chevalier y Gheerbrant, 1986): “la conciencia” (p: 514).

Hacer que el fuego sea quien acabe con la ya apaciguada furia ardiente, recuerda al retrato de la ira que hace el Coro en el *estásimo* primero de la tragedia de Séneca. Este presenta también un significado simbólico que considerar, siendo las llamas las que mejor devastan los restos mortales que habitan en la tierra. La adoración a las llamas en los rituales expresa la restitución energética de la tribu, convirtiéndose su humareda en un purificador, especialmente en los ritos de pasaje. Chevalier y Gheerbrant (1986: 513) mencionan al dios azteca Huehuateotl, protector del fuego, en representación de una fuerza de gran poder regenerativo. Si no hay control en sus brasas, la destrucción se cernirá por todo aquello que se encuentre a su paso, por ello Séneca (1979) lo ciega, le priva de la capacidad de visión y la abrasión del ímpetu de Medea será abrasador –vv. 591-594–:

Ciego es el fuego que prende la ira:
ni quiere trabas, ni soporta el freno,
ni le asusta la muerte; sólo ansía
lanzarse a las espadas (Séneca 1979: 319).

La medida de Medea se ha quebrantado ante la inmundicia del desleal Jasón, que ha vilipendiado su amor, por la intromisión de otra mujer entregándose a otro fruto sexual. En el perjurio de su pacto afectivo, la explosión del fuego parece el camino más natural, brotando este de una acción chispeante. Esta emerge en el engendramiento de los hijos, pues es a partir de algo cercano al amor, según Bachelard (Chevalier y Gheerbrant, 1986), del que se reproduce esta materia de combustión a partir de dos superficies, cuya fricción como cópula sexual, genera el relámpago de la fogata. Parece coherente que la ira se apacigüe con el retorno de esa simiente a la tierra, ¿es esta justificación para el actuar de una madre? Como indican Müller y Villalba (2004: 85) uno de los temas tratados es la burla de la sexualidad que padece la protagonista. Medea realiza una analogía de las emociones que la aquejan dirigiéndose a la Nodriz, respecto a la preñez, como si el fuego emergiese del mismo útero. “Su odio se gesta en su matriz” (Müller y Villalba, 2004: 85), de la misma cavidad que alojó a los niños que debe aniquilar, dice Medea:

¿Qué cosa tan alegre pasa esta noche que a mí me aprieta, me ahoga?... Nodriz,
nodriz, esta noche estoy encinta. Me siento mal y tengo miedo como cuando me

ayudas a sacar un niño de mi vientre... ¡Ayúdame, nodriza! Algo se mueve en mí como antes, algo que dice no a la alegría de aquéllos, algo que dice no a la felicidad (Anouilh, 2004: 16).

El movimiento uterino se hace análogo a ese “algo” que no es alegría, que se acerca al dolor, al odio y a la venganza.

En la metáfora sexual también el hechizo la dota de embrujo tomándola con brutalidad en su seno, rogando por un encuentro en su propia feminidad. Medea en solitario, se lamenta:

¡Oh, mal! Gran bestia viviente que trepa por mí y me lame, tómame. Soy tuya esta noche, soy tu mujer. Penétrame, desgárrame, hínchate y arde en medio de mí. Ya ves, te acojo, te ayudo me abro... Pero sobre mí con tu gran cuerpo velludo, apriétame con tus grandes manos callosas, con tu aliento ronco sobre mi boca, ahógame. ¡Vivo por fin! Sufro y nazco. Son mis bodas. Por esta noche de amor contigo he vivido (Anouilh, 2004: 51-2).

Su aliento sexual podría ser el grito desesperado de quien quiere reafirmar su identidad como mujer, de quien se ha perdido entre los fangosos bosques de la opresión masculina, y de quien necesita darse a sí misma el afecto que le ha sido arrebatado.

Otras semánticas deben tenerse en cuenta, aunque no sea objetivo justificar su masacre, pero en Anouilh hay alegatos rotundos de una Medea que odia ser mujer:

¡Amputada!... Oh, sol, si es cierto que vengo de ti, ¿por qué me has hecho amputada? ¿Por qué me has hecho mujer? ¿Por qué estos senos, esta debilidad, esta herida abierta en el centro de mí misma? [...] ¡Mujer! ¡Mujer! ¡Perra! ¡Carne hecha de un poco de barro y de una costilla de hombre! ¡Trozo de hombre! ¡Trozo de hombre! ¡Putas! (Anouilh, 2004: 20-1).

Una mutilación parangonada metafóricamente, si se realiza una interpretación freudiana (Lyons, 1946), con el hombre cuya verga ha sido cercenada.

Los significados emergentes de la tragedia de Anouilh son de considerable magnitud para abarcarlos en esta investigación, ya Charles R. Lyons (1946: 312) les atribuía equivalente magnetismo respecto a los textos euripideo y senecano, ante el imaginario sensorial que se despierta en su tejido. El tacto y el olfato serán las pruebas

sensitivas de toda acción narrada por Medea, del encuentro sexual con Jasón y de la infidelidad, en oposición al entendimiento racional de Creonte y Jasón. En algunos pasajes la encarnación física de lo vivido corporeiza las palabras en un *mover* que incide en su propia figuración espacial:

Y será inútil que al final poseas mujeres parecidas a mí, Medeas nuevas en tu lecho de anciano; cuando la verdadera Medea sólo sea, en alguna parte, un odre de piel vieja lleno de huesos, desconocido, bastará un imperceptible grosor de una cadera, un músculo más corto o más largo, para que tus manos de joven, en el extremo de tus viejos brazos, recuerden todavía y se asombren de no encontrarla. ¡Córtate las manos, córtate las manos en seguida! Cambia de manos si quieres amar todavía (Anouilh, 2004: 36).

Ocurrida esta hasta la degradación del cuerpo humano, cercano a la muerte, en una vejez que es casi cadáver.

Para terminar con esta pieza, adjuntar la cita de Gabriel Marcel, que cita Lasso (2002), en donde lo mítico supera el paraje que lo constituye como tal, para dejarse absorber por la subjetividad del artista:

El adiós de Jasón a Medea es el adiós de Anouilh a su obra anterior, el adiós a esa alma rebelde, cuyo secreto parece residir en alguna nostalgia umbilical casi inefable, y hundida profundamente fuera de las tomas de posición de la razón (Marcel en Lasso, 2002: 917).

El miedo es ahora el proyectil mortal de la existencia

El terror, como hemos visto, es otra fracción discursiva de la mítica Medea. En el siglo XVIII la ópera de Luigi Cherubini (1760-1842) supuso la encarnación del espíritu terrorista de la Revolución Francesa. Wygant (2007: 165) resalta la censura del comportamiento masculino para la mujer de la época, a partir de la ejecución de María Antonieta el 16 de octubre de 1793²²⁶, detonante del creciente interés por la figura de la mujer revolucionaria. La ópera parece el espejo de tal situación, y es el pueblo como

²²⁶ La repercusión de la obra es notoria, sobre todo desde su traducción al italiano. Se representó también durante el siglo XIX, aunque es de resaltar para Morán y Pérez (2000: 2000) la recuperación que María Callas hace en la década de los 50, haciendo que la obra vuelva a despuntar en el panorama operístico. De hecho, será la fama que obtiene de este papel, por la que Pasolini la eligió para la interpretación de su Medea en el campo fílmico.

representante de la opinión pública, el que pide la ejecución de la maga, más que bruja, una mujer-madre. El libreto de esta *Médée*, estrenada el 13 de marzo de 1797, es autoría de François Benoit Hoffman, el cual según Morán y Pérez (2000) no hay que adscribirlo a una tradición concreta literaria como fuente, sino más bien la fuente del mito en sí. La afinidad con la tragedia griega apela a rasgos formales, pues se alterna música con partes declamadas, teatrales (McDonald, 2000).

La amenaza mortal para los hijos de Medea no procede en un primer momento de su madre, sino del hijo de Pelias, como encargo para Creonte (Hall, 2000). Pero, aunque resulte paradójico, la obra (McDonald, 2000) exalta el asesinato en manos de la madre. Es ella quien gestará la venganza, trasladándose finalmente al lugar inhóspito donde habita Hades. Sin ningún tipo de duda que pueda arrebatarse su carácter desnaturalizado (Fontao, 2007). En el ámbito social parisino, la mujer denunciaba el atropello humano que sufría, a partir de una actuación que Reynolds (2000) califica de sangrienta: “Paris had seen many bloodthirsty women on the streets” (p: 136). El espacio crítico de la ópera responde a esta situación, en la que se pretende ahogar la participación pública en los poderes del Estado, hasta su restricción absoluta.

Tras la ópera de Cherubini, exponer con brevedad la aparición de Medea como drama narrativo mítico en este género del teatro musical, advertir antes de nada las carencias al respecto, debido a la escasa bibliografía encontrada y, por otra parte, la síntesis ejercida por la necesidad de extractar las piezas, bajo criterios de relevancia divulgativa y de conveniencia del tema mítico. McDonald (2000) contabiliza un total de cincuenta obras, cuya orientación discursiva se ajusta a las libertades creativas de cada siglo. A las que habría que añadir las obras musicales no operísticas, como la cantata de Antonio Caldara *Medea in Corinto* (1711) para alto, dos violines y bajo continuo (Reynolds, 2000).

Morán y Pérez (2006: 195) sitúan la primera aparición de Medea en la ópera francesa en la obra de Jean-Baptiste Lully, *Thésée* (1675), con libreto de Philippe Quinault, aunque su aparición es secundaria. Habrá que esperar hasta el 1693, para que Marc Antoine Charpentier componga una *tragédie en musique*, con libreto de Thomas Corneille. En Italia, en cambio, coincidiendo en el mismo año que Lully, se estrena *Medea in Atene* de Antonio Giannetti, con una lectura del mito de Aurelio Aureli. A partir de este momento, las obras se sucederán en los principales centros europeos, algunas con

éxito mediocre, por una falta de ajuste a los gustos artísticos, como la tragedia lírica de Johann Cristoph Vogel, *La toisón d'or*, estrenada años después de su composición, en el 1786 en París u otras, como la del compositor Giovanni Simone Mayr y el libretista Felice Romani, en *Medea in Corinto* (1813), la cual se asienta con dignidad en el panorama artístico, incluso a expensas de componer una reescritura que evoca la eurípidea. Según Morán y Pérez (2006: 203) las alusiones son de tal magnitud, que la raigambre intertextual, exigiría un conocimiento previo de la tragedia corintia, para llegar a una comprensión exhaustiva. La ópera de corte orientalista romántico, como ocurre también en la versión de Cherubini (Fontao, 2007), introduce en la escena al personaje de Glauce o Creusa, según la versión referida, cuya presencia es latente en las clásicas de Eurípides o Séneca.

Una danza de politizado sentir

Tomándonos la licencia de dar un gran salto temporal al siglo XX, y observando como la forma dramática es el traje que acompaña la *mitopoiesis* de la que habla Griffiths (2006: 111), de identidad “medeica”, es significativa la *Medea* (1943) de Gavin Bryars, estrenada en Lyon el 23 de octubre de 1984, con dramaturgia de Robert Wilson. En Rockwell (1984: 19) se vincula esta versión de Wilson con la reposición de la ópera de Cherubini, añadiendo elementos de propia creación, con un lenguaje escénico gestual de gran carga semántica. Wilson preserva el texto de Eurípides, pero su lenguaje es contemporáneo, también en la presentación de su propuesta escénica, con columnatas aisladas repartidas para separar la escena, limpia de elementos, pero de iluminación ocupada. En la estructura argumental, añade un prólogo en el que se relata el robo del Vello de Oro y en el acto cuarto, una confesión de corte jurídico, en donde los diecinueve actores disputan acerca del asesinato de sus respectivos hijos en manos de Medea. Este parece el antecedente para la expiación de cualquier crimen relacionado con el infante, engrandeciendo la situación individual de la protagonista, a un problema social. El fuego en este caso sirve para la cremación de la ciudad de Corinto, huida Medea en su carro tirado por serpientes (Castelli, s.f.). El reconocimiento de cierta alteridad en su figura está para Fontao (2007: 176) explícito en la voz misma de ella: en lo extraño, en lo inhumano y lo intruso, producto de su condición bárbara.

“Oyendo a Medea, se escucha una voz, también, contra la xenofobia y el racismo” (Sastre en Moya, 2002: 994). Estas son las palabras que Alfonso Sastre introduce en la

edición de su *Medea*²²⁷ –la cual mencionamos al principio del capítulo respecto a su concepción de la reinterpretación–. El autor parte de Eurípides, pero elimina ciertas referencias míticas, relacionadas con otras entidades divinas u otras figuras, rastreando el tema de la extranjera que se enfrenta a las normas instauradas. Fruto esta visión tanto de una oposición ideológica como de la rivalidad entre dos culturas; del rechazo que existe a quien sigue costumbres diferentes a las propias y de la necesidad de reivindicar la dignidad para la mujer. Aunque Vela (2002: 226) insiste en la gran exactitud entre su subtitulada *Versión para un teatro popular del siglo XX* y la eurípidea; aunque es algo arriesgado tomarla como copia, pues no es una traducción.

Para acentuar el silencio al que se cierra el colectivo femenino, Sastre (Moya, 2002) reproduce la adscripción de Eurípides, de la imposibilidad de cantar: “Nosotras no sabemos componer canciones. Es lástima, porque si no, ¡ya habría compuesto un himno contra los hombres! Y diríamos sobre ellos tanto como ellos han dicho de nosotras” (p: 166). Los lamentos de Medea estriban también, en la lectura sastriana sobre los juicios preconcebidos desde un estereotipo negativo, y desde este convencimiento, aboga por su notoriedad en los entornos de poder. Añadir un texto que corresponde al monólogo eurípideo en donde Sastre mantiene esa lucha interna en referencia a las dudas sobre la consumación del crimen:

Llegaré hasta el final por encima de todo, por encima del triste corazón de Medea..., en el que ahora, a pesar de todo, resuena un fúnebre eco de piedad. ¡Silencio! ¡La pobre Medea que protesta piadosa y débilmente será estrangulada por Medea! ¡Y ya nadie puede detener esta furia en la que me ahoga, me abraso y vivo intensamente! (Sastre en Moya, 2002: 988).

El teatro de Sastre es reconocido por una tendencia hacia el “realismo social” (Vela, 2002: 223) en el que el individuo es el único responsable de unos actos en los que no hay divinidad que respalde la caída. De corte existencialista, el tema de la superación de la opresión desde el dolor de la pérdida deriva de la renuncia que la extranjera se ve obligada a asumir: la soledad del abandono, del extravío del origen y de un presente arrebatado.

²²⁷ Para un estudio pormenorizado de esta versión, se recomienda la lectura de *La “Medea” de Alfonso Sastre* de Francisca Moya del Baño, publicado en la compilación de Aurora López y Andrés Pociña en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2).

La otredad bárbara de Medea se transforma en *Freispruch für Medea* (1990) en una crítica al abuso racial, donde hay cabida para la humillación femenina frente al patriarcado. Rolf Liebermann y Ursula Hass, quienes habían colaborado previamente en la cantata *Medea Monolog*, componen una revisión del mito, en donde Medea reniega del fruto que lleva en sus entrañas, exponiendo una imagen liberadora del texto. El mismo Lieberman (Morán y Pérez, 2006) la describe como una “ópera anti-macho” (p: 218).

Un año después, Mikis Theodorakis realiza una transducción intersemiótica en donde se preserva el texto de Eurípides en su integridad, actualizando su lingüística y generando un lenguaje musical en la escena. Su *Medea* se estrena en el 1991, y supone un homenaje a la civilización griega, a partir del compromiso que supone retratar el sufrimiento tras la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil griega, en forma de la profunda opresión de un régimen dictatorial. La parte más destacada es el aria final, tomada la decisión, se arranca una danza mortuoria, que McDonald (2000: 117) interpreta equivalente a los ritmos danzados de la *Elektra* y la *Salomé* de Richard Strauss. Esta danza bien podría ser la encarnación de un ritual funerario, o la danza procesional medieval donde la muerte misma aparecía en escena.

La obra operística donde lo corporal se equilibra con el ámbito musical escénico, es la versión coreográfica de *Medea* de Sasha Waltz, a partir de la de Pascal Dusapin. En la versión operística, la obra toma el título del libreto: *Medeamaterial*, cuyo texto pertenece a Heiner Müller, como parte final de un proyecto completado con *Rivage à l'abandon* y *Paysage avec Argonautes*. Grabócz (2012) apunta a que el objetivo semántico de su discurso versa sobre las polémicas subyacentes tras la “‘estetización’ de la barbarie en el arte” (p: 3). Una premisa esta que por un lado, modula los enlaces significantes entre el mito narrado y la proyección historicista, de tintes políticos, evocadora del conflicto yugoslavo y, por otra parte, trata los aspectos psicológicos de la naturaleza temperamental del ser humano.

Antes de escribir el texto para *Medeamaterial* (1982), Heiner Müller ya había ahondado en su mito a través de una obra pantomímica, calificada por Macintosh (2000a: 25) como “mimodrama”: *Medeaspiel* (1974). La reescritura mítica en este caso procede de una transducción que intenta borrar los *mitemas* previos hacia la recuperación de la huella que el mito ejerce en la memoria sensible. En Baillet (2016: 74) se define el propósito de tal labor de recuperación como una reescritura de supervivencia, partiendo

del concepto del historiador de arte Aby Warburg. En concreto, por su atención a la reescritura de los mitos antiguos no por sus capas argumentales, sino por su disposición energética, entendida esta como el “*pathosformel*”, alentadora de la emergencia de una emoción extensiva de profundo anclaje. El texto de Müller no deja de mostrar la furia ofensiva de Medea, sus crímenes según la tradición mítica, pero es el lenguaje expresivo del *pathos* el que se utiliza en su texto. La temporalidad es confusa, anacrónica, haciendo de los hechos el recuerdo de lo acontecido, y el resurgimiento de un futuro de simbolismo sintomático a partir de la incidencia semiótica de sus significados en el contexto alemán.

La escenificación operística había sido un encargo del Teatro de Monnaie de Bruselas (Grabócz, 2012), para ser presentada el 11 de marzo de 1992, con la puesta en escena de Jacques Delcuvellerie y dirección musical de Philippe Herreweghe. El texto de Müller se utiliza en su versión original, en alemán, respetando su estructura, en una dramaturgia coral que recupera la estética barroca. Medea tan solo comparte escenario con la breve participación de Jasón y la Nodriza, integrantes del compendio de voces que revuelven el juicio de Medea. Y a partir de esta amalgama intertextual, en la que se recoge a Medea como mito, el texto literario de Müller y el mapa operístico de Dusapin, Sasha Waltz compone en el 2007 la coreografía que cede otro espacio expresivo a su gesto.

A las referencias literarias del ballet, habría que añadir *Las Metamorfosis* de Ovidio, respecto a la equivalencia que Bredekamp (2018) identifica en el relato del nacimiento de la humanidad a partir de las piedras lanzadas por Deucalión y Pirra, en relación con la imagen que da inicio a la obra –vv. 400-415–.

Las piedras (¿quién creería esto, si no estuviera de testigo la antigüedad?) empezaron a despojarse de su dureza y rigidez y a ablandarse con el paso del tiempo y, una vez ablandadas, a tomar forma. Después, cuando crecieron y les correspondió una naturaleza más suave, pudo verse una cierta figura de hombre, aunque no clara, sino como empezaba en mármol, no suficientemente completa y muy parecida a las toscas estatuas. Sin embargo, la parte de ellas que fue húmeda a consecuencia de algún líquido de tierra, se convirtió en cuerpo; lo que es sólido y no puede doblarse, se transforma en huesos; lo que hasta hace poco fue vena, permaneció bajo el mismo nombre; y en poco tiempo, por voluntad de los dioses, las rocas enviadas por las manos del hombre tuvieron aspecto de hombres, y la mujer tomó fuerza de nuevo gracias al lanzamiento de la mujer. Por ello somos un

linaje duro y que soporta las fatigas y demostramos de qué origen hemos nacidos. (Ovidio, 2003: 212-3).

La ópera-ballet²²⁸ comienza con una proyección a escala real en la que se representan criaturas que reflejan el comportamiento y la emoción humana, figuras manchadas de barro que incorporan en su máscara la colectividad. Estas aparecen retratadas en un gran friso, como bajo relieve arquitectónico coronando el fondo del escenario recuperando la escena de Pascal. El estatismo de la materia parece apresar un *mover* danzado que sobrepasará el estado pétreo para vivificarse. En el primer pálpito de respiración muscular los cuerpos arrebatados de inmovilidad empiezan a dotarse de impulso vital en la ralentización máxima de su movimiento. Esto se logra a partir de la fusión de la imagen de un ciberespacio en donde todos los cuerpos se insertan en una ilusión escénica, que se configura como un gran *tableau vivant* (Bredekamp, 2018). La sensación de espejismo es tal que Semet (2016) resalta la presencia de los cuerpos como una alucinación, por su elocuencia y su tridimensionalidad luminiscente, hasta que incluso resulte ambiguo el hecho de que sean cuerpos reales.

Et ce sont bien ces “traces” de l’Antiquité sous la forme de gestes intensifiés que déploie la choreographie de Sasha Waltz lors du spectacle *Medea*, en débutant le spectacle par la vision de bas-reliefs antiques dont la gestuelle figée, tout à coup, s’anime, prend vie ou encore en faisant resurgir sur la scène, dans le tournoiement des vêtements et les tourbillons des cheveux emportés par le vent violent et par la danse, l’image dionysiaque d’une Médée “ménade” infanticide (Baillet, 2016: 74).

En esta interpretación de la danza de Waltz se reúnen caracteres de la Medea mítica, como el hecho de identificarse con una ménade o la repercusión de la imagen de la Antigüedad trágica que de ella se ha forjado. A falta del documento que así lo provea, no es posible verificar los procedimientos intertextuales insertos en la transducción intersemiótica que la coreógrafa hace, tampoco los significados extensivos incorporados respecto a intenciones concretas de la contemporaneidad.

²²⁸ No se ha podido profundizar más en la reescritura interartística que estos artistas legan para Medea, porque no se ha encontrado el material audiovisual correspondiente para su consulta. En su defecto se ha recabado la información escrita sobre la lectura de Sasha Waltz, una artista que ya estaba familiarizada con el mito en su obra *Dido and Aeneas*, presentada en el 2005.

Las ideas de Robert Abirached (Martín, 2011) en tanto a situar en el personaje de una ficción el foco mediático por el que la propia obra se introduce en el imaginario colectivo, permite que la revisión o reformulación constante de sus principios o de su entidad representacional, sea una actividad natural.

De este modo la reconfiguración temporal, es otro recurso frecuente en la adaptación de las obras clásicas al público contemporáneo, tanto en el ámbito teatral como danzado. Entre el 1845 y el 1870 (Hall y Macintosh, 2005) se desata un movimiento teatral británico que ejerce especial atención al arquetipo de Medea ante la rebeldía del estatus de la mujer en la sociedad. A Medea se le abandona dentro de un sistema social que repudia a la mujer, porque no hay otra palabra que identifique mejor el sometimiento y la falta de respeto en todos los niveles, a los que se ve sometida.

The Victorian burlesque Medea did things few heroines in other imaginary contexts could yet dare or achieve— she extracted herself, triumphantly, from a ruined marriage, while succeeding in keeping her sons alive, or cunningly coerced her husband into mending his ways, or took the initiative to correspond with her love rival over financial arrangements, or argued with cogency, wit, and panache that women’s lot was iniquitous (Hall y Macintosh, 2005: 393).

A pesar de que se trata esta de una región geográfica y cultural concreta, resaltar el poder asignado a Medea en este cúmulo de reposiciones, de cuyo diálogo intertextual se extrae la autoridad político-social del arte sobre el pensamiento. Como consecuencia de este viaje temporal, es natural que las reescrituras apelen a una imagen concreta de su arquetipo, oscilando entre ser el monstruo infanticida, la mujer en el margen marginal de la alteridad o la esposa agraviada.

La versión de Jack Wooler, estrenada en el 1851 retrata con una equivalencia brillante la inauguración de la Royal Commision para la redacción de un proyecto de ley sobre el divorcio en Inglaterra. En el que se pretendía mayor igualdad en el tratamiento sexual de las separaciones conyugales, en debate parlamentario hasta el 1857, aunque con escasa equidad. La obra se titula *Jason and Medea: A Comic. Heroic. Tragic. Operatic. Burlesque-Spectacular Extravaganza*, y utiliza como “obra fuente” en su transposición el tercer libro de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. La humillación a la que subyuga a Medea es percibida como una ofensa colectiva, en la que no hay lugar para hijos victimizados, pues la venganza se trama exclusivamente hacia Jasón. En esta línea de

reconocimiento, la lectura de Legouve disuelve la responsabilidad de Medea por la muerte de sus hijos.

One reviewer (perhaps Heraud) noted approving that Legouv  had tried to “humanize” the terrifying heroine, *and to bring her and her acts within the sphere of our moral sentiments. He is careful from the beginning to make her exhibit the feelings of maternity to an excessive degree; and attributes the catastrophe to a revolt of those feelings* (Hall, 1999: 67).

La versión trágica de Ernest Legouv , presentada en el 1856 (Hall, 1999), recupera para Medea cierto victimismo, al hacer que el asesinato sea la evasión de un crimen más violento, en manos de los corintios. Se toma para su reescritura el texto de Medea, ahora reducido a tres actos. “Legouv  aimed to do for Medea what Racine had done for Euripides’ Iphigenia and Phaedra; he defined his work as ‘collaboration’ by a temporary partner’ with the original Greek man of genius” (Hall y Macintosh, 2005: 402). El dramaturgo dota al amor filial un sentimiento mayor que el odio hacia Jasón. No hay duda en su caso del amor humano hacia sus hijos.

En un planteamiento similar, en el 1857 John Heraud estrena *Medea in Corinth* en el Sadler Wells en Londres. El cuchillo de Medea es el camino más “misericordioso” para que sus hijos no acaben entre el ardor de los corintios.

Mark Lemon en el 1856, transporta a Medea al Londres victoriano, introduciendo el tema del divorcio en una sociedad todavía censurada y coartada de libertades (Hall, 1999). La obra de estilo burlesco se tituló *Medea; or, a Libel of the Lady of Colchis*, el personaje femenino fue interpretado por el reputado actor Edward Wright, aunque la trama generó cierta antipatía en el público, por resaltar el agravio y solicitar simpatía para quien terminaba matando a sus hijos. Las penurias a las que se enfrenta Medea est n estrechamente vinculadas con un ámbito político muy concreto: la regulación del matrimonio en la legislación vigente. En donde el hombre tenía el poder de la custodia marital y de la disposición de los contactos aceptados entre madre e hijos. La doble moral, es también tema de *La Médée en Nanterre*, estrenada el mismo año que la anterior a manos de Bourdois, Grange y Cogniard. Esta se ambienta en una troupe circense entre ac rbatas, lanzadores de cuchillos, bailarines, adivinas y luchadores. La venganza de Medea se desencadena desde la amenaza procesada por su marido, de la deportación y la

toma de la custodia de sus hijos, para recluirllos en un internado. Medea los acuchilla, pero también restaura su mortalidad (Hall y Macintosh, 2005).

En esta lucha por el sufragismo femenino, el teatro británico con estas y otras reinterpretaciones, como *The nest of mothers, with a brute of a husband* (1856) de Robert Brough –en la que el personaje de Medea es también travestido, por Frederick Robson–, se encaminaron hacia el encuentro de una “Nueva Mujer”; con todo lo positivo y negativo que esto implica, ante la posibilidad de sufrir la denigración al alejarse de todo lo que se espera de ella (Hall y Macintosh, 2005). Un término que empezó a utilizarse en el 1894 en la novela de Sarah Grand, *North american review*, y a partir del cual empezaron a definirse cualquier prototipo de mujer juzgada por su peligrosidad. Una mujer nueva, que renuncia a los estereotipos que han constituido la feminidad por oposición al hombre, en donde se cuestiona la maternidad como expiración vital, y cuya articulación aparece encarnada según Macintosh (2000b: 77) en la figura de Medea.

En el 2001 (Rose, 2018) se publica *La Bord de mer* –traducida como *La orilla del mar*–, que reinterpreta la obra, actualizando también su temporalidad, y haciendo que Medea enloquezca, como única explicación plausible, para concebir o justificar un asesinato filial. El viaje que emprende Véronique Olmi es hacia las profundidades del mar, con la ilusión inocente de quienes sueñan con disfrutar de una aventura familiar, cuyo término está empañado de un terrorismo filial.

Medea, la de monstruoso mirar

La identidad monstruosa de Medea se utiliza por otro lado, como metáfora de una destrucción que afecta a la humanidad, en obras como la ya citada *Medea* de Heiner Müller, devoradora de sus hijos como Saturno, símbolo de un holocausto nuclear; la de José Bergamín (1897-1983), titulada *Medea, la encantadora* (1954), que niega el amor hacia los hijos al igual que la *Medea* de Anouilh, por ser armas para la destrucción de la raza. Esta identificación monstruosa es ahondada por la versión senecana (Rodríguez, 2002) con gran incidencia, en boca de los personajes masculino: Creonte en v. 190, el Coro vv. 350-354, la propia Medea vv. 408-411 y la Nodriz v. 674 (Séneca, 1979). Asimismo, hay un catálogo extenso de entidades monstruosas a largo de dicha interpretación mítica: es Tifeo, Neso el centauro, las Harpías, las aves Estinfálides, la Quimera y la Medusa. Medea “los cita, los nombra, los nombra, los convoca, recibe sus dones, les roba, los vence, los encanta, se compara con ellos” (Rodríguez, 2002: 292).

Jasón, en la versión de Bergamín, exclama contundente su monstruosidad:

¡Monstruo! El más terrible de los monstruos: ¡Medea! El que nunca me atreví a matar: cuya sola vista me hiela, paraliza de horror!... ¡Ay! ¡Mis hijos, mis hijos! ¿Cómo pude soñar, ni en ti, Medea, este crimen?... (Bergamín, 2016: 56).

Esta se encuadra en el ambiente costumbrista español, en Córdoba, durante la noche y con los aderezos de la cultura del cante y del baile flamenco: guitarra en mano, a ritmo de *tacoqueos* aderezados con el repiqueteo de la castañuela, los cuales actúan como el coro trágico. El barbarismo de la Medea gitana de Bergamín, bien podría ser la pareja cristiana de la Carmen de Mérimée, por su religiosidad divinizada. El teatro de José Bergamín no busca la encarnación escénica de sus dramas, pero el caso de su *Medea* atesora el mayor número de escenificaciones; la primera, el mismo año de su publicación en el 1954, en el Teatro del Pueblo de Montevideo, bajo el montaje de José Struch (Gurméndez, 1980). Ese subtítulo podría reinterpretarse paradójico, por hacer de su carácter una imagen grata de sí, en cambio, se alude a la cualidad mágica, como ejecutora de todo tipo de encantamientos. “Medea es, en efecto, encantadora en tanto que hechicera, pero lo es también en tanto que embruja, seduce, cautiva [...]. Su palabra y mirada hechizan a Creusa” (Camacho, 2002: 930).

La intertextualidad literaria de Bergamín deja un texto lleno de alusiones actualizadas de otros textos, como técnica creativa de uso intenso para el autor, definida esta, según Camacho (2002) como “un teatro sobre el teatro”, es decir, como una reelaboración de textos dramáticos preexistentes” (p: 927). El autor prescinde de Creonte, en cambio, es significativo el diálogo que añade entre Creusa y Medea, como antítesis de lo humano y lo divino, lo virginal y la deshonra, la pureza y el emponzoñamiento respectivamente. A pesar de la extensión, el extracto que se ha escogido ejemplifica cómo es la elección del amor y el embrujo que ocasiona al alma femenina. Lo que favorece este diálogo entre ambas, pero en donde, a pesar de su diferencia, parecen encontrar también puntos de encuentro entre sí (Bergamín, 2016: 38-9).

Creusa. Tu amor es tan terrible como tu odio. No sé cuál es el nombre que mejor lo dice.

Medea. ¿Puede haber odio sin amor? Yo enmascaré con mi alma, por amor, los crímenes que Jasón cometía por este amor mío. Yo puse mi alma en su camino

para que esos monstruos del amor, ocultándoselos, le dieran fuerzas a su brazo y pureza a su sangre. Y nombre a su virtud: gloria, fama. Yo puse mis manos de sueño entre las tuyas para empapar con ellas, con mi alma, la sangre de los hombres que morían por culpa nuestra, por culpa de nuestro único y divino amor. Yo tomé sus crímenes en mis manos para que no lo fuese. Sólo el amor podía hacer por mis manos ese prodigio. Yo alimenté, de la más secreta angustia inmortal de mi ser, la ilusión de nuestra ventura: el fantasma de un amor eterno.

Creusa. Tus palabras me envuelven. Medea, como una red; como si quisieras con ellas apresarme. Siento que si sigo escuchándote vas a envenenar mis sentidos. ¡Vine a pedirte que huyeras y soy yo quien tiene que huir de ti!

Medea. No me huyas. Mis palabras no tejen una red de ilusión para apresarse. Al contrario, Creusa. Mis palabras destiejen la trama ilusoria de mi vida para mostrarte la verdad del amor que tú tanto temes.

Creusa. ¡No, no, Medea! ¡No quiero oírlos! No quiero escucharte. ¡Huye, Medea te lo suplico! Huye. ¡Por piedad!

Un personaje este al que se le dedica atención, contrariamente a lo que en la eurípidea y senecana encontramos (Vela, 2002). De su dialogismo nace una complicidad que equilibra a la mujer, en sus distintas facetas, sin quebrar en ningún caso la confianza entre ellas; ya vemos que Medea le avisa, le da consejo, no quiere que cometa el mismo error. Quizás sus intenciones no sean lícitas, pero no hay en el texto atisbo de artimaña alguna.

La negación a la verdad, el resistirse a ella; o el mismo hecho de que se sugiera que Medea es poseedora de una certera realidad que afecta a Jasón, las hace cómplices de confidencias nocturnas. En especial por la afirmación de Medea de que ella ya ha sufrido el engaño, y le dice a Creusa: “Es a ti a quien va a engañarte” (Bergamín, 2016: 40). Medea habla desde unos labios piadosos que lloran por el atentado sangriento por sí misma cometido. “Por esos labios hablaría, según María Zambrano esa víscera secreta y delatora’ llamada ‘corazón’ (*Hacia un saber* 62), que adopta formas violentas cuando no logra ser escuchada” (Hidalgo, 2014: 174). La viveza tierna de un corazón que no olvida su pasado, pero que busca la redención completa de los espectros de visibilidad cuestionada que son sus hijos.

La extranjera como bárbara atroz

En torno a la barbarie, al abuso a la segregación de la raza para la discriminación de aquello que desafía los sistemas, destaca *Demea* de Guy Butler, la cual, a pesar de estar escrita en los años sesenta, no pudo representarse hasta el 1990 (Griffiths, 2006). Los problemas de los matrimonios mestizos, entre razas de distinta procedencia, salen a la luz en la multiculturalidad naciente de los hijos consumados. El ritual, a través de danza y música, se utiliza en la expresión e identificación de esta heterogeneidad, a través de un lenguaje discursivo: “that illuminates the tragedy of racialism” (Werthein, 1995: 336). Jonás-Jasón es el colonizador que como comerciante conquista territorios donde las tribus autóctonas africanas tenían su dominio, gracias a Demea-Medea, pero como ocurre con la eurípidea, la traición no tardará en asolarla. La autodestrucción de la nación como gran tema de la interpretación de Butler, no se deriva únicamente de la relación gestada entre ambos personajes, sino de un germen más poderoso, por su colectividad. Macintosh (2000a: 28) resalta el ser un retrato de la violencia ejercida hacia los matrimonios mixtos coloniales, en territorio sudafricano en este caso.

Esta inclinación desde la toma de un personaje mítico a partir de la etnicidad como denuncia contra el repudio de la raza es una tendencia indicada por Macintosh (2000a: 21) a partir del siglo XX. En los tiempos en los que germina y se consolida el nacismo en Europa, la necesidad de ratificar identidades se convirtió en una tarea urgente para quien aborrecía los crímenes de las grandes guerras. En el 1926 Hans Henny Jahnn atiende la rivalidad interracial en una versión homoerótica de Medea o el caso de la lectura de Henri Lenormand *Asie* en el 1931, también enfocada en la opresión tirana con brutal violencia. En su caso, el infanticidio supone la puerta hacia la anulación del sufrimiento por condiciones culturales, como ocurre cuando se justifica su muerte en el terreno griego, ante una vida desdichada en un entorno familiar ajeno.

La figura de Medea se utiliza de este modo para exaltar una tendencia social concreta, heterogénea en los ámbitos de intervención cultural. La actriz Sybil Thorndike cuenta como durante la gira que realizó representando la Medea de G. Murray²²⁹, entre el

²²⁹ La Medea de G. Murray volverá a estar en jaque artístico en la posguerra europea compartiendo escenario internacional con otras reposiciones en las que el mito se transduce en su parcela contextual: la *Medea Post Bellica* (1947) de Franz Theodor Csolor o *La lunga notte di Medea* (1949) de Corrado Alvaro. “For post-war Europe, watching newly reconstituted nation-states tear themselves apart in civil wars, the message of Euripides’ tragedy could not be more pertinent” (Macintosh, 2000a: 23).

1928 y el 1929 en Sudáfrica, se permitió el acceso al teatro de Johannesburgo a personas de raza negra:

Until now it had been for me a war cry for all oppressed people—now it was the blacks, as Medea, crying out against the civilized whites in the person of Jason, the Greek. And they felt it. You heard sort of deep-breathing sounds coming from the dress-circle, and it was absolutely thrilling (Thorndike en Macintosh, 2000a: 21).

Este relato emocional es tan solo un resquicio de la incidencia de Medea en la sociedad más allá de los *mitemas* de su existencia, convirtiéndose en un alegato en contra del segregacionismo, de la xenofobia y de cualquier conflicto étnico, que todavía se arrastra en los países considerados “civilizados”.

La maternal entrega del templo uterino

En los años veinte, en territorio inglés, T. S. Moore dedica al tema de la maternidad trágica una trilogía, *The Tragic Mothers*, integrada por *Niobe*, *Tyrfing* y *Medea*. La representación de su reinterpretación de Medea fecha del 1924, supone argumentalmente ofrecer una secuela de una Medea ya asesina de sus hijos, huida de Corinto y aquejada de soledad. Para ello, como es de suponer, introduce los siguientes personajes en una obra de acto único: Telonero —como sustitución del coro—, dos Plegadoras, la ninfa Proto y los dos hijos de Medea —Mérmero y Feres—, presentes estos en las visiones de una madre que padece el dolor de su pérdida, arrepentida. Proto induce a Medea a creer que escucha sus voces y ve sus cuerpos, su papel en la obra es similar al de la Nodriz de Séneca. Es una Medea madre, que se aleja de las interpretaciones que se han hecho de las justificaciones de sus crímenes, como su único camino disponible para reclamar su autoemancipación; en cambio lo que Moore plantea, es en parte, una autoridad vencida. El trayecto en el carro alado, del que parte al final de muchas de las revisiones del mito que se han hecho, parece haber mermado aquel poder interno femenino. La maternidad reaparece, dotada ahora de toda la ternura de la que estaba desprovista en Séneca, anhelando el amor filial: “abrazarlos, besarlos, acariciarlos delicadamente” (Vázquez, 2000: 874). Al ejercer la violencia pierde todo el furor del que fue acusada, como si los impulsos no proviniesen del raciocinio meditado, sino de una turbación del ánimo. Si se analizan las conexiones intertextuales presentes entre la de Moore, respecto a otras que mantienen el relato clásico, los actos de Medea en ellas debían

estar afectados por una locura transitoria, porque si no, ¿cómo es posible que sus principios hayan virado tan radicales en su *mitema*? La búsqueda incesante por traer de la muerte a sus hijos, la hacen una mujer enajenada, que confunde su propia realidad. En la voz de los niños, Moore evoca la reiteración del crimen, ¿necesitado quizás de que Medea recupere la imagen vil que la ha caracterizado?

¡El rito! Hogar de añoranza mítica

El arquetipo de Medea también es tratado desde el lenguaje cinematográfico, en el cual la transducción semiótica ejerce ciertas mudanzas, en mayor o menor grado sobre su mirar. Entre las catalogadas por Valverde (2010) como adaptación, mencionar: *Medea* (1910) de Oskar Messter, *Medea* (1920) de K. Teme, *I Figli di Medea* (1959) de V. Cajoli, *Medea* (1959) de José Quintero, *Medea* (1963) de Keve Hjelm, *Medea* (1968) de P. Epream, *Medea* (1969) de Pier P. Pasolini, *Medea* (1979) de P. Benvenuti, *Medea* (1982) de Mark Cullingham, *Medea* (1986) de Peter Steadman, *Medea* (1987) de Lars Von Trier, *Mama Medea* (1996) de D. N. Vaughn, en el 1998 *Medea culpa* de Robert Bielak, *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda* de Mireille Chalvon y *Jasón y Medea en la Cólquide* de Mireille Chalvon, o *Así es la vida* (2010) de Arturo Ripstein. Títulos a los que hay que añadir: *Medea* (1957) de Sarah Ferrati, *Medea* de Judith Anderson (1959) o *Medea 2* (2006) por Javier Aguirre; en el 2007 coinciden *Medea* de Alessandra Pescetta, *Medea* de Troy Minassian, *Medea, The movie: Performance* de W. E. Singleton Center for the Performing Arts, *Medea la passione* (2008) de Michelangelo Maria Zanghi, *Medea Noir* (2009), *Médée Miracle* (2011) de Totino Bernardi, *Recycling Medea* (2013) de Asteris Kutulas, *Fluch der Medea* (2014) de Branwen Okpako (Fernández, 2017).

Uno de los referentes más claros dentro de estas piezas audiovisuales es Pier Paolo Pasolini (1922-1975), en especial por la investigación que supuso la composición de la obra, confeccionada en paralelo a la escritura de unos poemas (Barrio, 2011).

El objeto de su transducción, calificado como “cine de poesía” (Salvador, 2002) parte de considerar la historia de Medea desde la historia de las religiones, a partir de una entidad en la que se potenciasen los espectros arcaicos de su origen, maga y sacerdotisa, pero también incidir en su brutal estética bárbara. Reflejada a partir de una estética del silencio, en la que no hay el dominio retórico presente en Eurípides, como indicativo de un tiempo previo a la facultad comunicativa del ser humano. Esto es significativo para

enmarcar la intención narrativa de Pasolini: retrotraerse a las reminiscencias remotas del mito a partir de los antecedentes de los personajes. Para Jasón la infancia con Quirón y para Medea, su destreza en las artes chamánicas celebrando sacrificios.

En el ámbito visual esto está presente a partir del atrezzo utilizado, entre los que se encuentran máscaras, objetos primitivos, y sombreros como adorno al vestuario; en oposición esta al mundo civilizado que reina en Corintio: geométrico, ordenado y de ambiente aúlico. De igual forma, en la atmósfera musical se traslada esta distinción entre ambas dimensiones, de gran alcance sobre todo por ser la palabra de exigua aparición. En su lugar, el silencio verbal se cierne sobre el poder del gesto, de la mirada, haciendo de la imagen dinámica de los actores y entre planos, la comunicación más utilizada en su lenguaje. Salvador (2018: 703) considera que, su abordaje de lo primitivo, a través de la relevancia a la que somete al lenguaje no verbal, procede de una pretensión de recuperar la génesis mítica previa a los referentes euripideos. Quizás por esto Pasolini pretendía en un primer momento titular la película: *Las visiones de Medea*.

La intención de dotar de cierta magnitud a la energía de la mirada hace de los ojos de Medea una presencia comunicativa cercana a lo divino, en la concentración penetrante de sus pupilas atravesando la pantalla. Mientras, la de Jasón es esquiva, no se dirige a su homóloga femenina ni tan siquiera en la observación erótica de su sexo.

En su condición maternal, Medea representa en Pasolini, según Ryan-Scheutz (2007: 68), tanto la maternidad biológica, como la espiritual, al ser la sacerdotisa de una generación representada por Jasón. El ámbito ritual sacro es objeto de burla en el círculo que rodea al poder patriarcal, cuando es esta orientación de lo sagrado, lo que el autor utiliza como argumento a su transducción fílmica como una “mímesis poética” (Fernández, 2017: 100).

El Centauro como maestro mítico que adoctrina a un joven Jasón sobre una tradición concreta de un pasado, pero que fue presente activo en las escrituras clásicas, y que ahora nutre su identidad futura; la ceremonia sacrificial, sanguinaria hacia la inmolación de un ser humano, como ocurre en la fiesta sacra de la virtud agraria en *La Consagración*, en donde la danza emerge del delirio de la bebida de la sangre, y del estado comunal de unión dentro de una colectividad; el arreglo del encuentro entre Jasón y Medea, tras el cumplimiento oracular de premoniciones dictadas para tal reunión inesperada; la turbada consciencia de Medea ante los actos argonáuticos relatados en su

pasado mitológico, derivable esta al rendimiento físico de su cuerpo, en un amor que la domina como la religión hace con la conciencia, hasta el punto de que la venganza tan solo puede gestarse con el auxilio del mismo Helios; y un asesinato en llamas ardientes, el cual ha perdido, en parte, la individualidad que la daga empuñada, transfieren una Medea que respira su mito, pero cuyo oxígeno procede del psicologismo de Pasolini.

En el descuartizamiento de la víctima en el ritual de fecundación, hay una clara analogía al desmembramiento de Apsirto, como lo hay también de la cruz cristiana donde es colgado Jesucristo. Pasolini tomó esta ceremonia de los estudios antropológicos rituales tanto de Frazer como de Eliade (Christie, 2000). Una gran ceremonia que recupera la expresión del ritual danzado, en un trance sugestivo. El hecho de que sea un ritual prepara, en parte, el sacrificio que hará a posteriori, no ya de un sujeto anónimo; augura entonces esta otra muerte, también ritual, que gestará para sus hijos. El baño es parte de esa consagración sacrificial hacia su descendencia, limpieza como purificación de la mugre física, alimentada esta por la espiritual, consecuencia del desprecio paternal de Jasón, de su abandono para la toma del poder político. Los frota con la delicadeza de unas manos afectuosas, que en seguida se tornan teñidas con la hiriente sustancia que nutre arterias y venas bombeando unos corazones que sabíamos paralizados. El cuchillo se hiende en las pieles ya aseadas, con la serenidad de quien oficia con asiduidad prácticas sacrificiales, sin posibilidad de que el poder del mirar que caracteriza a esta Medea de Pasolini aporte los ojos que lo retraten en pantalla. Los cuerpos inertes yacen entre sus manos, arrebatados ya de la herencia que alimentaba la venganza, pero no del odio que consume con fervor a esa Medea, entre llamas (Pasolini, 2005).

Ian Christie (2000: 148) lo percibe como un preludio que desorienta a la audiencia, pues los vínculos no son lo suficiente firmes como para que se relacione con la venganza. El lenguaje de Pasolini, sin embargo, halla en la evocación sugerente de su poética un *narrar* que ejerce sobre el simbolismo un recurso expositivo, por el que bien podría ser la forma más cruenta de caracterizar al personaje, o como se ha dicho, ser una acción premonitoria. También porque en los atributos pindáricos de la tragedia se halla en Medea la habilidad oracular, dueña casi de los astros, de la naturaleza.

En cuanto a la utilización del coro, Salvador (2018: 709) lo identifica en las escenas de trabajo de las campesinas de la Cólquide, a través del canto entonado como premonición de las acciones que emponzoñarán la Tierra:

Nuestro reino tenía por límite el cielo, pero él vendrá y agujereará el cielo y así nuestro reino terminará [...] Él no sabrá que los muertos vuelven con la cara cubierta por las máscaras como los ratones de sus madrigueras. Pero será hermoso y seguro de sí mismo y gustará a las muchachas como un Dios (Pasolini en Barrio, 2011: 662).

“La *Medea* de Pasolini consigue algo que escapa a todas luces a la mirada torva de sus detractores, crear una atmósfera ancestral, mágica y atractiva, en consonancia con el perfil del personaje que persigue recrear” (Salvador, 2002: 1012). ¿Será por hacer que Medea yazca entre las mismas llamas que devoran el supuesto hogar que construyó con Jasón?

Pasolini (Foley, 2000) “creates a heroine who is all the more victimized by the impossibility of remaining in contact with her empowered Colchian self, a priestess with magical authority” (p: 12). En tanto mujer, la simbología que compone su Medea parte para Maggi (2009: 136) del prototipo de la modernidad consumista, que extiende los deseos del capitalismo hacia sus hijos, mercancía en sus manos, un objeto de intercambio, de uso a su conveniencia. Según Christie (2000: 153) Pasolini hace una llamada de atención contra la realidad política, por una liberación ideológica y cultural, que había contaminado al marxismo tradicional.

Entre los intérpretes se encuentran los actores no profesionales, Giuseppe Gentile, saltador olímpico y María Callas, cantante de ópera. Salvador (2002) documenta la inclusión de María Callas como actriz principal, por una equivalencia entre el vivir mítico de Medea y la experiencia personal de la cantante.

En efecto, la Callas procedía de un sustrato griego, un mundo arcaico y agrario a los ojos de Pasolini [...]; su formación se inscribió en los cánones establecidos por una educación burguesa; y vivía además lejos de su patria, en el extranjero (Salvador, 2002: 1011).

Tras esta atemporalidad, también presente en la *Medea* (1987) de Trier, se encuentra según Christie (2000: 147) un discurso feminista en el que, sin realizar un llamamiento político directo, esbozan en su *contar* audiovisual este levantamiento ante el patriarcado que clama ser absorbido por la psicología social. Su Medea es dueña de la fertilidad, como un guiño claro a la petición del Jasón euripideo de que los hombres no

necesitasen de la mujer para procrear. También interesante el dominio sobre la sexualidad de Creusa, a través de un erotismo que no cede a Jasón al menos hasta que Medea sea apartada del lugar. Esta posición hace para Barrio (2011) que esta sea la imagen antagónica, pero al tiempo equivalente de Medea. Una mujer que está en estrecha unión con la naturaleza, en el primer plano con el que se da inicio al filme, desde un cuerpo roto de dolor que grita sin emitir voz, a través del tensar muscular y de la acentuada curva esquelética (Fernández, 2017).

El guion es autoría de Carl Theodor Dreyer, el cual ya había tenido un contacto previo con la tragedia en *Ordet* (1955), *La Palabra*, en cuanto a la estructuración de la palabra en el drama. Una cuestión esta, que singulariza la transducción de Medea, dice Fernández (2017) por “la sutileza y profundidad” (p: 18) del proceso intersemiótico entre palabra e imagen, cercano a un compendio interartístico en donde artes como la pintura, se vivifican a través de este otro lenguaje expresivo que resulta lo audiovisual.

La falta de aliento: asedio feroz de la vida

El infanticidio más cruento visualmente, dice González-Vázquez (2016) como “contraste espeluznante” (p: 46), aparece en la obra de Lars von Trier (1956-), tanto por la manera en la que se toman los planos, y se escoge el método, por asfixia, como por el hecho de que ambos hijos se comunican con su madre segundos antes de que ocurra. El pequeño, incluso llega a solicitar la ayuda de Medea para que le ponga la soga al cuello, no hay resistencia, hay entrega y sumisión a sus designios, cuestión que genera un gran choque. No se esconde el sufrimiento. Tampoco hay inocencia en los niños, conscientes de la situación en la que se hallan. “He [el mayor] realizes that he and his brother must die in order to complete her revenge on their faithless father” (Christie, 2011: 157). Esta escena ha sido descrita a partir del profundo realismo psicológico, en términos de Christie (2000: 157) que se desprende entre la mente infantil, madura para su corta edad, y la mente de la madre, enajenada, pero por el intenso dolor de sus actos, desplomada de energía. El mismo árbol donde penden los frutos de un amor putrefacto es el que, como en palabras de Eliade (Fernández, 2017), “acaba por expresar por sí solo el cosmos, al incorporarse, bajo una forma aparentemente estática, la fuerza’, la vida y la capacidad de renovación periódica del cosmos” (p: 165).

El director prescinde de la función actante del coro, por una presencia latente, imperceptible. La voz de Medea aparece ahogada en un profundo abismo por la imposición social, pues no se recogen sus disertaciones en torno a los deseos de venganza.

La mujer abandonada por su marido a causa de infidelidad y la angustia existencial que ello supone, son los temas que se recogen en *Así es la vida* (2000) a partir del conocido arquetipo. Esta resulta “una Medea, hiperreal”, por cuanto responde a pautas antropológicas de la contemporaneidad, y por cuanto se entiende también como un carácter *sui generis*, capaz de definir simbólicamente a toda una colectividad humana” (Tovar, 2002: 177). La película gestada por Arturo Ripstein sobre la *Medea* de Séneca a partir del guion de Paz Alicia Garciadiego, en formato de melodrama televisivo y con toques hiperrealistas, deudores de la corriente latinoamericana del “realismo mágico” (Tovar, 2002). La realidad generada a partir de la transposición identitaria de los personajes procede de un extrañamiento, en un desarrollo sugerente del *contar* que tiende a acciones de carácter morboso e irónico. Es una realidad, dice Fernández (2017) desprovista del ideal estético de la belleza, que mira a la cámara sin el prejuicio de ocultar que el observado es consciente del mirar, siendo la cámara personaje, transgrediendo la privacidad.

Los protagonistas de la historia adoptan así otros nombres: Julia, curandera y Nicolás, boxeador, su estructura bebe de la tragedia senecana, en tanto a la atención a los monólogos de los personajes, a la dualidad de género entre los mundos de ambos colectivos o a las transiciones entre las escenas con fundidos en negro evocando recursos teatrales (Salvador, 2018). También en la soledad que se cierne sobre la protagonista, recién abandonada por el que fue su marido (Fernández, 2017). El rol de la Nodrizita aparece en Adela, su madrina, la que guarece entre sus pertenencias su feto muerto. No hay asesinato de la amante, Raquel, ni de su padre, La Marrana, también casero de Julia (Barrio, 2011). La ficción televisiva emite un incendio que bien podría ser el del palacio griego de Creusa y Creonte. La proximidad del tiempo de la representación al espectador del siglo XX es evidente, lo que contrasta con el arcaísmo simbólico de Pasolini. El infanticidio ocurre, entre una mirada nerviosa por el surco de luz que deja una puerta entreabierta: primero el hijo, luego la hija ante la mirada del espectador al fondo de un patio de vecinos. Camino (2013: 75) resalta la falta de dramatismo ante la reacción del padre, respecto a la aflicción materna a instancias previas al crimen. El coro en su caso

está constituido por un grupo de mariachis, como narradores de historias de tinte tragicómico (Barrio, 2011), inmiscuyéndose en la acción dramática a partir de la televisión. Su aparición invade la cotidianeidad de la protagonista para describir, por ejemplo, el momento en el que Julia-Medea bañada en llantos, golpeando su cabeza persistente contra la pared y abandonada en el suelo. El bolero canta al romanticismo, al desengaño, y este, entremezclado con la acción que está teniendo lugar, en ese percutir rítmico dañino, surge el escalofrío acogido a su armonía: “El amor es traicionero y de frecuente mudar” (Ripstein y Garciadiego, 2002).

Vuela Medea, pues la huida será el remanso que calme el infortunio y torne de dicha el dolor umbilical.

Otro de los elementos trágicos por excelencia vinculados a su estructura dramática, y que es alterado según el referente en cuestión, es la huida en carro alado, es el caso de las reinterpretaciones de Cherubini y de Pasolini, tomadas de la eurípidea, la cual es descrita por Lasso (2002): “Rodeado del aparato olímpico de rayos y truenos el carro de Medea se desliza por las láminas azules del cielo hacia el orbe luminoso de su abuelo” (p: 904). Este mismo carro, había sido tirado por dragones en *Las Metamorfosis* de Ovidio –vv. 338-339–: “Arrebatada de allí en titaníacos dragones, entra en la fortaleza” (Ovidio, 2003: 441). Un “carro” amarillo como vehículo a motor será el utilizado en *Así es la vida* (2000) de Arturo Ripstein. En la *Medea* (1978) teatral de Yukio Ninagawa –representada hasta el 1999 por gran parte de la geografía, siempre en japonés, a partir de la traducción de Mutsuo Takahashi (Smethurst, 2002)–, se representa con dos grandes alas que bien “podrían pensarse de dragón” (Rodríguez, 2017: 21). También visto este, como una bola de fuego, quizás símbolo del sol, en el Teatro Griego de Siracusa, en el 2009. El montaje lo dirigió Krzysztof Zanusi y fue interpretada en el rol principal por Elisabetta Pozzi (Anónimo, 2009). La utilización del dragón como animal en esta huida tiene un significado más allá del simbolismo al que alude Gual (2002): “la madre dominante, o el subconsciente o acaso el instinto de muerte” (p: 47); era además uno de los monstruos que debía combatir heroicamente Jasón para la recuperación del vellocino de oro. ¿Es quizás esta una alusión a un episodio del que hubiera salido cubierto de las llamas abrasadoras del reptil voraz, sin la intervención de Medea de la que habla Apolonio de Rodas? ¿Es una chanza del destino que sean las alas de este animal las que la ayudan

en su huida? Como dice Gual (2002): “El que quiera enfrentarse al dragón, procure matarlo sin pedir ayuda a nadie” (p: 48).

¿Eres tu Medea?

El objetivo de la obra del director Ninagawa, según Foley (2000: 2), era en primer lugar la hibridación entre la cultura oriental y la occidental, en especial en la composición dramática de los elementos. Los mecanismos del Kabuki y el bunraku –marioneta teatral– favorecen la disección de la identidad en el ser de Medea, no solo entre madre y heroína, sino también en los roles de género. Sin llegar, según Smethurst (2002: 8) a reproducir las normas tradicionales que lo rigen. La división del *yo* no podía ser más patente en su figuración, al desvelar frente a la escena que es un actor masculino quien interpreta el personaje. Esto supone una exhibición del entrenamiento del actor *onnagata*, diestro en la dicción tonal de la voz de la mujer, que pasa de ser geisha, a cortesana o a doncella. Esta modulación ejerce en la obra una gran carga semántica, incluso más efectiva que las propias palabras que pronuncia. En su dramaturgia, es reseñable la recuperación de una estructura coral coreografiada por Kinnosuke Hanayagi, de estética escultural (Gussow, 1986). La cual no supone más que recoger el ideal de la *mousike* griega, a la que Wilson (2000: 430) vincula sin duda al ritual sacrificial. Son los movimientos dispuestos en el espacio escénico los que permiten constituir las tensiones entre los actantes, a partir de una manifiesta interacción entre el grupo coral y Medea, en ocasiones confrontada o, por el contrario, integrada entre las dieciséis mujeres que lo forman (Wiles, 2000s). Además, el montaje de Ninagawa destaca por querer desnaturalizar a los niños, en el momento del asesinato, al vestirlos de blanco, como alusión a la muerte o a la divinidad, con el objetivo de aliviar a la audiencia del drama matricida y proponer la esterilidad, como consecuencia de las acciones que lo motivan. Es por esto, por lo que, sobrevolando el cielo, son muñecos reales a pequeña escala, lo que representa a los hijos (Smethurst, 2002).

La identidad es tema también (Ragué, 2002) de *Medea. Tiempo de luna creciente* (1994) del grupo de danza teatro *Kore*, dirigido por Monica Gontovnik; una obra intertextual, en el sentido de la recuperación de textos procedentes tanto de Eurípides, como de las autoras: Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector. Las seis mujeres que toman el escenario dividen también el espacio, en el mismo número de habitaciones, donde se producen las acciones: “espejo las unas de las otras, espejos de identidades buscadas” (Ragué, 2002: 66).

Espejos múltiples también, las “Medeas” almacenadas en el film de Jules Dassin *A Dream of Passion* (1978), traducida al español como *Gritos de pasión*. Una obra que tiene en su título una referencia intertextual a un soliloquio de Hamlet de la escena segunda del segundo acto (Christie, 2011). El lenguaje del director adapta, según Valverde (2008: 114), la técnica tragediográfica eurípidea al lenguaje del cine. Este se construye a partir de un enfoque narrativo como “teatro dentro del teatro”, al ambientarse en el proceso de montaje de la obra griega de Eurípides en la contemporaneidad (Barrio, 2011). El desdoble entre actriz y personaje, es interesante, por ser Medea un arquetipo de quebrada identidad, dice Valverde (2008: 119) como un sujeto “poliédrico” que se fracciona en tres Medeas, que evocan de una u otra forma a sus *mitemas*: “una Medea mítica, otra real (Brenda) y otra imaginaria (Maya)” (Valverde, 2009: 119), esta última la actriz que interpreta el papel en la ficción: Melina Mercuri.

El personaje de la actriz, interpretada por Melina Mercouri (Foley, 2000), se rebela ante la obligación de encarnar un arquetipo de tales instintos. Esta encarnación de la actriz dentro de la actriz se entiende dentro de la trama de Dassin, por el temor a que el crimen de la ficción traspase los límites teatrales, y deje de ser una deriva dramática de la tragedia mítica a convertirse en tormento en su vivir. Haciendo uso de las técnicas primigenias de Konstantin Stanislavski el personaje se documenta en cuestiones filicidas hasta el punto de identificarse con la asesina, con la visita a una asesina americana que como Medea mató a sus hijos, Brenda Collins –la equivalente ficticia a Joanita Baker, bautizada como “la Medea americana” (Balló, 2014: s.p.) quien mató a sus tres hijos en el 1961 en Atenas–. Ian Christie (2000) la describe siendo presa de un delirio alucinógeno, no inducido por ninguna sustancia, sino por la identificación empática con el drama de Medea: “And as her performance of Medea becomes correspondingly intense, ancient and recent pasts merge in a hallucination, in which she imagines witnessing the killings” (Christie, 2000: 147). Esta cuestión, podría interpretarse como las locuras de una actriz poco cuerda que termina perdiendo el juicio o, por el contrario, como el clamor del colectivo femenino a ser escuchado, ante las perjurias del amor y, sobre todo, ante la anulación de la identidad siendo hijas, esposas y madres. Una escena que también es fruto de los enlaces intertextuales entre films, por ser similar a la película de Ingmar Bergman *Persona* (1966), donde también hay una fusión mítica entre mujeres, en este caso, Electra. La acogida de la crítica fue indiferente para la repercusión estético-artística que el film

atesora, una obra que tiende a la deconstrucción de las relaciones humanas a partir de una transducción mítica (Magadán, 2012).

El descubrimiento de la identidad se trata también en *Medea es un buen chico* (1981) de Luis Riaza, estrenada en Madrid en el Círculo de Bellas Artes en el 1984 (Rivas, 2015), pero proponiendo para Medea una homosexualidad travestida de su figura. Kidd (2002) la califica como una interpretación *queer*, en donde la polaridad de género se pone en cuestión al travestir la imagen de los únicos actantes que intervienen vivamente, “biologically male but androgynous in appearance and manner” (p: 1061). Se cuestiona la identidad masculina en un universo social heterosexual, homofóbico en donde tan solo se contempla la bipolaridad: hombre/ mujer.

Tan solo dos personajes en la escena: Medea y la Nodriza, encarnados por actores, son suficientes para transitar al resto de los *yo* que constituyen el mito. En la sombra, siempre fantasma latente en la acción dramática, está Jasón; cuya potestad sobre la Nodriza (González, 2010) llega a hacerla equivalente a él jugando con la metateatralidad. Cornago (Riaza, 2006) resalta la fluidez escénica que se propone a través de un juego de infidelidad emergente, gracias también a la dirección de Luis Vera (Rivas, 2015). La ambigüedad carcome a ambos, en una espera eterna que evoca la de Godot, en la obra de Samuel Beckett (1953), como una expansión forzada y desquiciante del espacio temporal.

El lenguaje sexualizado es explícito, describiendo los placeres del sexo gay, como no podría ser de otra manera dada la orientación exegética que ha transducido el autor: “Jasón me buscaba los agujeros más prohibidos y, en el más allá del placer, oprimido por mis escamas de culebra primigenia, Jasón me gritaba llamándole [sic] su pantano y su pitón y su puta” (Kidd, 2000: 1071). Una manera de expresar el deseo con ferviente intensidad.

La utilización de la ironía provoca una desmitificación radical para hacer de su teatro el combate politizado de la sociedad. Los hijos son perros de peluche, no hay sangre que derramar, y “el homosexual se nos presenta como un sucedáneo que no podrá conseguir la reproducción” (Ragué, 2002: 66). Un deseo (Kidd, 2000) que se fractura por requisitos biológicos insalvables.

Poco antes del cierre de la obra, Medea se dirige a ese Jasón ausente, privada también de su compañía en la tradición clásica:

Medea. – Falta la última baza de la partida sin bordes que se juega entre Jasón y yo... (*Acaricia al perro que se encuentra en la cama*). Y la baza eres tu, hijo mío; el rastro más profundo que Medea deja de su paso por este mundo desabrido y ácido... (*Más campanillazos*). Ya regresas de tu vivir en el ajeno afuera, tú, Jasón... Ya regresas con los ojos huidizos y los testículos hueros, después de haberlos vaciado en ese limo femenino repleto de gusanillos oscilantes que un día serán como tú, todos seducción y engaño... (*Campanillas más frecuentes*). Ya regresas después de haber esparcido tu esperma de la perpetuación... Después de haber traicionado al pobre y estéril invertido, al triste marica que Medea es... (*Coge al perro en brazos*). Pero no, estéril no... Conmigo tuviste hijos no enviados por las divinidades preñadoras... (*Besa al perro*). Tú fuiste el hijo de la imaginación, capaz de vencer al dios embutidor de vida hasta la repetición y el estrago de la náusea (Riaza en Rivas, 2015: 239-40).

Y prosigue Rivas (2015: 240) exponiendo la posibilidad de un enlace homosexual entre dos hombres: el Medea y el Jasón, a través de la impotencia que existe hacia la privación de vientre alguno en el que se geste un óvulo, por no poder concebir biológicamente; antes de ahogar a uno de los que se cree que son hijos, en una bañera. Al existir Jasón dentro de la imaginación de Medea, dentro de sí se hallan un compendio de *yoes* que llegan a verse a sí misma/o como su propio “alter ego”. Entre ellos, bajo criterio de Kidd (2002: 1069) se halla la reprimida comunidad homosexual, que necesita un espacio en el que identificarse alejado del estereotipo.

En este análisis se ha intentado mostrar una Medea que no desfallece, que perdura en la crítica cultural de cualquier cultura que la toma entre sus brazos. En su arrullo balanceado de intenciones sangrientas, se acogen identidades entrecruzadas que hacen emerger al rito, a la no complacencia de la moral vigente, a revolver las tripas para ser críticos con la realidad que acoge en su seno.

La elusión de castigo que censure el infanticidio, por la que tanto ha sido juzgada, por la que se la ha menospreciado, al no haber, en gran parte de las reescrituras reinterpretadas justicia en sus actos, es para Reynolds (2000) el gran motivo de su encanto de irritación hipnótica. “That is why she is the heroine she is. That is why she is unique. That is why we love her” (Reynolds, 2000: 139).

Creemos entonces como Carlos García Gual (2002) que el mito de Medea ha tomado un cariz de extremada cualidad metamórfica: del arcaísmo a la novela romántica, navegando por la desvergonzada tragedia; también aullido del alegato feminista perfecto para tiempos de crisis o proclama política que resta jurisprudencia a los criterios que rigen lo justo. Se dice esto con gran convencimiento, porque “los dioses y los héroes pueden envejecer y perderse por los laberínticos vericuetos del tiempo, del contar y recontar” (García, 2002: 32). Medea tiene el extremo del hilo como Ariadna. A los lados del laberinto de su inconsciente está su propio *yo* observando el tejer²³⁰ de un impulso vital que no espera por ningún Ulises. La voluntad de su sino a expensas de los acaecimientos de cada contexto, conoce el cerrojo de Pandora capaz de activar la avalancha emocional que arrase con el dominio masculino en la Tierra. La herencia de Circe purificará sus cavilaciones homicidas, pues ¿no es la muerte la anagnórisis catártica de la *escucha*, a pesar de su discutible estrategia? Quien nos dice que Medea no resucita a sus hijos tras su marcha en el carro alado, otorgándoles la vida de nuevo como hizo con Esón; o como estaba predestinado a ocurrir, a pesar del revés de su sino en la *Corinthiaka* de Eumelo. Qué tragedia no tener los dotes de Tiresias para identificar las implicaciones reales, de la razón de ser de su existir. Quizás es mejor aplaudir las lentes heterogéneas de cada creador, a pesar de estar corrompidas benéficamente por su subjetividad idiosincrática, por las alternativas que el arte lega a su disfraz.

Medea, invented heroine, depends on our recognition. But she speaks to something deep within, to the prior experiences of the body without words, without order. She speaks to the child in the womb –which we all once were– and she speaks through the medium of the body of the body of the woman, herself, her children, which she makes, and unmakes, at will (Reynolds, 2000: 142).

7.3. El paradigma femenino a través de Medea

Medea no quiere hijos de la sangre, hijos de la guerra, para la muerte. Medea ama y es traicionada. Medea rechaza este mundo a la vez que se busca a sí misma, como individuo, como ser auténticamente humano. ¿Es un monstruo? Tal vez lo

²³⁰ El tejido nos expone Iriarte (2002: 161) tenía una simbología pasional en la seducción de la mujer hacia el hombre en la Grecia clásica, y de su forma de relacionarse con el resto de las personas de su ámbito familiar. El “tejer” es el símbolo utilizado como “ofrenda” a los buenos lazos familiares, o de tipo amoroso, que la mujer entrega a los otros; con posibilidad de convertirse este en maldito, cual red o tela de araña

sea, tal vez sea una heroína que lucha por un mundo mejor aun a costa de su propio amor y dolor (Ragué, 2002: 68).

La interpretación feminista²³¹ del mito ha sido operativo para un sector que, partiendo de la premisa de la “explotación” social de Medea juzgada por su imaginario, compone sus propias lecturas. Su feminidad, dice Durham (1984: 55) no debe estar en riesgo de crítica a pesar de las connotaciones asociadas a su condición de no humana; tampoco por ser el prototipo del parricidio en sus distintos niveles y, sobre todo, por el evidente influjo de la escritura misógina que parece envolver los textos, escritos en gran parte desde la voz de un hombre. Y siendo una cuestión de género, la pregunta con la que Griffiths (2006) da inicio a su publicación, en torno al hecho de si importa que Medea sea mujer, es de una envergadura social de gran significado, por la transliteración intersemiótica constante: “Does it matter that the mythological figure is a woman rather than a man?” (p: 3). El despliegue de esta dinámica parte de la misma idea de la mujer estereotipada en las distintas sociedades, una representación esta abstracta que no tiene por qué identificar en sí al colectivo, y de cuya abstracción surgen cuestiones como la de asociar la “histeria” (Griffiths, 2006) a la existencia biológica de un útero. No en vano el miedo hacia la mujer, o el miedo que esta genera en el hombre parte de su sexualidad, y así expone Griffiths (2006): “from elaborate procedures to protect virginity to the psychological fear of the *vagina dentata* – a male concern that during intercourse the female will actually bite off his reproductive organs” (p: 47). Y desde estos condicionantes se ejerce asimismo la apertura hacia la proposición no biológica de su identidad, en la intervención de sus acciones adscritas a determinados roles de género que generan inestabilidad en los patrones de comportamiento. “La figura de Medea puede ser interpretada como la encarnación del proceso de construcción de la subjetividad femenina que se despliega en la tensión con la realización de un determinado proyecto personal” (Pavez, 2012: 185). Esto se debe a que, en la encarnación de los entresijos de su imaginario, está involucrada la institución discursiva de los otros espacios expresivos, de

²³¹ Los estudios míticos de postura feminista tienden a deconstruir este tipo de relatos ante una estructura interpretativa que se erigía condicionada por la sociedad patriarcal en la que se gestó. En este sentido se dedican al estudio de la mujer en el contexto grecorromano, su repercusión en la cultura, así como las problemáticas ideológicas y sociales gestadas: Sara B. Pomeroy, *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres de la Antigüedad Clásica*, Madrid, 1987; Nancy S. Rabinowitz y Amy Richlin, *Feminist Theory and the Classics*, 1993; Deborah J. Lyons, *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton, 1996; Ana Forcinito, *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*, 2004.

ideología no siempre equivalente, por el que se configuran los significados para la exposición encarnada de otro mirar.

El influjo que esta entidad mítica tuvo para el movimiento sufragista británico es relevante, en concreto por haber una coincidencia histórica entre la victoria del Partido Liberal Británico en el 1906 y la fecha en la que se representó sin censuras, *Medea* de Eurípides, en el 1907 bajo la traducción de Gilbert Murray²³². De hecho, los miembros de la Actresses' Franchise League, recitaban partes de sus monólogos, para ensalzar el triunfo femenino sobre el hombre (Hall, 1999). Tener presente que durante el siglo XX se alcanza el voto femenino –en Estados Unidos (1920), en España (1933), en Francia (1945), en Grecia (1956)–, época en la que las reinterpretaciones del mito adoptan un cariz más crítico (McDonald, 2000). El “encanto” de Medea en este contexto, la convierte bajo los datos de Hall y Macintosh (2005: 393) en la tragedia griega con mayor número de adaptaciones al inglés entre el 1660 y el 1914. Es a partir de una evocación literaria como esta, que empieza a gestarse incluso desde Eurípides, una transfiguración de su ser según la orientación que el arquetipo adopte. ¿Son realmente sus atributos los que definen una autoridad mítica como esta? ¿El arte tiene la capacidad de dotar de máscaras tan potentes, que hagan de la piel real un injerto trasplantado, perteneciente en su origen a un organismo plagado de ideologías que condicionan su interpretación?

Lo cierto es que los *sentidos* que adquieren las obras están condicionados con el contexto que padece el artista. Su lenguaje no siempre resulta la expresión directa de un discurso y, tras el disfraz poético se guarecen otros significados tan valiosos como los que el texto presenta en su capa externa. García (2002) así lo manifiesta al dotar de autoridad al creador de la transmisión literaria del mito, al margen que declare la cierta complacencia que el artista pueda tener hacia el receptor del objeto estético. Si “el poeta adapta sus relatos al gusto de sus oyentes” (García, 2002: 29), ¿cómo recuperar esa esencia que identificaba los *textos*? La imagen que se compone en el aderezo artístico de cada autor genera un *texto* rico, que infunde aire en el latir de una de las mujeres más polémicas de la historia mítica.

²³² El éxito de su texto, de transparencia eurípidea superó fronteras londinenses, y tuvo la suficiente relevancia como para presentarse en territorio americano, durante los años veinte en Canadá, California o Nueva York (Macintosh, 2000a).

Medea reúne (Sala, 2002) las características que definirían lo execrable para la sociedad griega: “lo femenino, animal y bárbaro” (p: 293). La anulación de la pasión natural, que pueda surgir en la mujer, es lo que la acerca al “éxito” en el juicio de sus acciones dentro de la vida cívica. La supresión de cualquier tipo de decoro en su actuar, exhibiendo, como bien se retrata en Eurípides, un dominio intelectual, es producto de otro de los gérmenes de su rechazo. La misma Medea, en su diálogo con Creonte, tras comunicarle su destierro expone la problemática de la agudeza mental en la educación, y según qué ámbitos estos serían juzgados –vv. 294-302–:

Nunca hombre alguno, dotado de buen juicio por
naturaleza, debe hacer instruir a sus hijos por encima
de lo normal, pues, aparte de ser tachados de holgazanería,
se ganarán la envidia hostil de sus conciudadanos.
Y si enseñas a los ignorantes nuevos conocimientos,
pasarás por un inútil, no por un sabio.
Si, por el contrario, eres considerado superior a los
que pasan por poseer conocimientos variados, parecerás
a la ciudad persona molesta] (Eurípides, 1991: 223-4).

Medea, como hija, traiciona a su padre, pero, tras esta falta de lealtad filial acaso no se encripta “metafóricamente la idea de la pertenencia de la mujer al varón” (Martínez, 2012: 13), como si de una propiedad material se tratase. Una deslealtad esta que, además, es reincidente en la mitología, a la que se incorporan: Ariadna, Cometo, Escila, Hipodamía, Enone, Fílida y Hipsípila. La separación familiar que ocurre en Medea contribuye a un sentimiento de orfandad hacia un hogar que ha perdido, y que no puede hallar tan siquiera en la gestación umbilical de su prole.

La “huida” de Medea de la casa paterna hace mella en su integridad, se siente perdida sin raíces donde arraigar, dice ella –v. 255– “sola y sin patria” (Eurípides, 1991: 222). Rabinowitz (1993: 131) apela a la manipulación mítica que se ha dado en la representación trágica eurípidea, al hacer que en nombre del Coro se busque la simpatía hacia su persona, mientras se fragua un camino hacia el no victimismo, por su aterradora culpabilidad. La proyección de la venganza metamorfosea este sentimiento hacia una excelsa monstruosidad, gestada desde la retórica de Medea. “To the extent that she is nonetheless a woman like other women, she destabilizes the category woman”

(Rabinowitz, 1993: 132). Las esperanzas de no enmarcarse en la hazaña criminal persisten a lo largo de toda la obra, por una contienda gestada en sus entrañas, entre deseos que responderían a dos roles de género, como estereotipos.

La princesa que traiciona a su padre, a su familia y su patria por amor a un extraño puede revestir aires de heroína sentimental en una época romántica; pero para una mentalidad tradicional, que ve en el *genos* el núcleo social básico y en la mujer un elemento sumiso a la autoridad de su padre, esta conducta revolucionaria debe ser violentamente castigada (García, 2002: 40).

El amor, sentimiento este pasional que ciega a Medea hasta a estar dispuesta a morir por él, abandera tanto esa traición como su venganza y, por supuesto, no es exclusivo de su arquetipo. Es el caso de la princesa de Cometo, Pélope y Ariadna; todas traicionadas por el hombre de su perdición ardiente (García, 2002). Habría que cuestionar que esta tragedia sea realmente una fortaleza de los atractivos, los riesgos y las consecuencias del amor ante los actos de engaño, frecuentes en las perspectivas literarias de esta materia. “El tema del amor halló un puesto de honor en la literatura seria y desde ese momento ya nada pudo arrebatárselo. De Alejandría pasó a Roma y de Roma a la Edad Media y al mundo moderno” (Bowra, 2007: 337). ¿Es en esencia el mito de Medea una obra de amor? Nussbaum (1994) percibe la fuerza de este sentimiento cercando su obrar, en la eclosión excesiva del arquetipo del “amor”: “Very few lovers become murderers; fewer still kill their own children. This story seems, in fact, so strange in its excesses that it is an open question whether we ought to care about it at all” (Nussbaum, 1994: 472).

Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas –como se especificó en el capítulo anterior– se concentran (Ragué, 2002) en un amor adolescente, que teme la añoranza del abandono familiar y que procede de una flecha irresistible de Eros. La instantaneidad no es un dato vacío de contenido semántico, pues resulta este un tópico recurrente en la épica del momento. A partir de un *topoi* como este, “Apolonio logra excusar a Medea” (Giangrande, 2002: 341). En *Las Metamorfosis* de Ovidio así mismo, se ensalza el amor, impregnándole de un matiz pasional, erotizado, al adjetivarlo como “ardor”, al describir un rostro “encendido” y al aludir a una “chispa” de creciente intensidad por las fuerzas naturales –vv.75-86–.

Iba a las antiguas aras de la Perseide Hécate, a las

que protegía un umbroso bosque y una escondida selva,
y ya era valiente y se había apagado su ardor rechazado,
cuando ve al Esónida y la extinguida llama volvió
a brillar. Enrojecieron sus mejillas, y se encendió
en todo su rostro, y, como una chispa pequeña y que
ha quedado escondida bajo la ceniza que la cubría suele
tomar fuerza de los vientos, crecer y, removida, volver
a adquirir su antiguo vigor, así su amor ya moderado
y del que pensarías que ya languidecía, cuando vio
al joven, se encendió por la belleza del que tenía delante
y, como suele pasar, el hijo de Esón estaba más bello
aquel día: podrías perdonar a la enamorada (Ovidio, 2003: 427).

Una alegoría al amor que sigue para Álvarez e Iglesias (2003: 422) un estilo de la poesía amorosa con analogías épicas. El amor, aquella figuración del Eros que en *El banquete* de Platón desde la perspectiva de Martha Robles (1996), se encamina a lograr la agrupación utópica del ser, erigiéndose como el gran motor de los males que acechan al ser humano. “Los dioses practican una sexualidad ardorosa, inseparable de la pasión y del uso de artimañas, que incita los sentidos y procrea rivalidades que a su vez eslabonan otras historias prodigiosas” (Robles, 1996: 53). La invasión sexual en el ser humano era un derecho del hombre. La figura erotizada de la mujer representante de un amor pasional se utiliza en la tragedia como turbación del juicio, arma de la feminidad, pero también presa, cárcel, cautiverio. El tratamiento del *érōs* en la Medea de Eurípides, además de vincularse a la atracción sexual, erotizada, tiene según López (2020: 74) otras determinaciones sapienciales.

En la voz femenina del coro, la cual toma posesión de una dirección algo revolucionaria (Andrés López, 2002) para el momento social, se reclama el reconocimiento de la sabiduría dentro del cultivo de las artes, incidiendo en el desigual tratamiento entre estamentos sociales; además de la competencia femenina para tratar temas que estaban vetados por una condición de género –vv. 1082-1089–.

Corifeo – Ya en muchas ocasiones me he adentrado
en el camino de los razonamientos sutiles y me
he enfrentado con disputas mayores de las que debe

abordar el género femenino. Y es que nosotras también poseemos una Musa que nos acompaña en busca de la sabiduría, pero no todas, pues en el linaje de las mujeres, entre muchas quizá hallarías sólo una pequeña parte que no sea ajena al don de las Musas (Eurípides, 1991: 252)

Estas Musas engloban todos los saberes, a partir de cuya encarnación “humanizada” llegan a personificarse en entidades cercanas a la divinidad. La Musa se vincula de este modo a los saberes reconocidos por la sociedad griega, de hecho, está presente en otros referentes. López (2020: 74) cita a Platón, Zenón, Filóstrato y Homero.

En definitiva, un amor, que se convierte en el discurrir trágico en el temido filicidio. El amor es fruto de un enamoramiento que ocasiona una pasión tan desbordante en su idilio, pero donde la muerte se hace el canal capaz de conducir su vida cuando lo sacrificado se cierne a la traición. “Medea pone su destino entre el amor, que le permite ser, y la muerte” (Casanova, 2006: 201). La asociación dolorosa o violenta de la muerte, a parte de que supone una construcción cultural, sujeta a tradiciones religiosas, se origina también, según los preceptos lacanianos, en una potente pulsión de deseo: “Hay siempre en el deseo cierta delicia de la muerte, pero de una muerte que no podemos infligirnos nosotros mismos” (Lacan en Casanova, 2006: 202). ¿Es este el que alimenta a Medea? Las heridas que Jasón le provoca en la intensidad de su alma laceran su amor, se turba de odio, y el impulso mortal se arraiga a su piel. ¿Es entonces posible la cólera asociada a la pasión? “La pasión es siempre destructiva cuando, en situaciones de injusticia, se convierte en la guía de la acción” (Solana, 2004: 108). Larrahondo (2013) entiende que esta surge desde el momento en el que Medea ya no es el apéndice de su marido, a menos a los ojos de la construcción social, pues la sumisión no identifica tampoco su carácter.

Si situamos cronológicamente el devenir de Medea al margen del tiempo de la ficción, a partir de la oleada feminista que arraiga con fuerza desde de los años 70, Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 48) identifican el creciente interés por la situación de la mujer en la antigua Atenas, tanto desde un punto de vista antropológico como artístico, a través de las obras legadas. La inconsistencia de las tesis dificulta su análisis, siendo de autoría masculina el registro de los roles femeninos dentro del objeto estético en cuestión. “Of the few women writers that we do have –Sappho, Erinna, and

Nossis— none came from fifth-century Athens, and none wrote epic or tragedy” (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999: 48).

Esto no imposibilita que se sugiera, en Álvarez (2005: 75), el hecho de localizar en la época clásica, el poso que asentará las teorías de género, por constituirse sus *mitemas*, arquetipos referenciales. Al juzgar los comportamientos adecuados e improcedentes de lo femenino se está abanderando a ciertos caracteres míticos como emblema ideológico. Las situaciones o acciones extremas refuerzan la intransigencia hacia las conductas que estaban aceptadas en el comportamiento, haciendo de los arquetipos femeninos, una respuesta que buscaba, según Álvarez (2005) la transgresión radical de esos estándares, también para reforzar los valores culturales y sociales esperados en el individuo. La conducta de Medea se forja desde la actuación del sector masculino, por la traición de Jasón, que queda diluida entre la sangre derramada de sus propios hijos. Hay atisbos de sumisión, según Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 49) en el uso de la palabra “amo” —v. 233—, como parte del discurso de reivindicación de la mujer corintia: “tomar un amo de nuestro cuerpo” (Eurípides, 1991: 221). Una subordinación jerárquica que la acerca al esclavo.

El cuerpo femenino se percibe en el estudio de Sala (2002: 301) como receptáculo de una simiente anidada por el hombre, como si su aparato biológico no fuese más que la incubadora que acoge al prematuro. La gestación se anula, dotando a quien interviene tan solo en la fecundación, del monopolio de la propia maternidad. ¿Si este actuar identifica el pensamiento griego, y la mujer no tenía derecho sobre sus hijos, cómo es posible que se engrandezca la acusación de Medea utilizando el mismo argumento que la anularía como madre? En la construcción arquetípica de Medea se invalida lo propuesto por la misma Sala (2002: 308), al dotarse de la suficiente competencia sobre sus hijos. Su vientre no fue entonces un recipiente a pesar de que así lo perciban quienes la rodean.

La mitología, a criterio de García (1999: 74) proveía al ser humano común del momento, tanto a aquel dotado de privilegios en la civilización como a aquellas silenciadas, acceder a otro tipo de identidades femeninas encarnadas en divinidades: Hera, Afrodita, Deméter, Artemis, Perséfone, Hécate; a las que hay que añadir aquellas figuras más cercanas a lo humano como Clitemnestra, Ariadna, Yocasta o Medea, relacionadas con la fatalidad.

Verdaderos semilleros de la memoria del porvenir, sus cuerpos debían ser tan recios como su voluntad o sus vientres; y, sus palabras o su intuición, la espada que no esgriman para batallar por su honor o por la conquista del bienestar que la sociedad les impedía lograr por sí mismas (Robles, 1996: 89).

Martha Robles (1996: 10) atribuye a los arquetipos mitológicos femeninos el cometido de ser los prototipos que los pueblos, según sus particularidades culturales, reproducen, como si asumiesen su condición paradigmática aplicable a otros seres individuales. Mujeres que padecen el peso de las razones de sus condenas, siempre repudiadas por actos en los que estuvieron empujadas a incurrir. La desdicha parece ser la enfermedad que asola sus universos, por la mera índole femenina de su sexo. La mujer “siempre ha de toparse con el reto invariable de la subcondición de debilidad que le atribuyen los hombres” (Robles, 1996: 12). Los prejuicios que rodean la figura de la mujer han contaminado los estudios mitológicos, desacreditando su presencia (Bermejo, 1996).

Surgen las Heras enfermas por su Zeus lujurioso, las Afroditas en pos del amor; una Circe hechicera, regenta de sus dominios y tan dotada en el arte de la palabra como hábil para transmutar a los hombres en cerdos; [...] Ateneas combativas, esposas que dirigen el hacha contra el marido e incurren en el síndrome de una Clitemnestra sin recurso de salvación; Medeas matricidas, enloquecidas por desamor y abandono; [...] Hay Yocastas trágicas, suicidas por su dolor y engendradoras de una Antígona heroica que desafía la ley del tirano para cuidar tanto el honor familiar como la ley de los dioses (Robles, 1996: 10).

Si seguimos con la óptica de Bermejo (1996) continuar con el estudio del tema de la mujer en el ámbito griego, supone reiterarse en un tópico conocido; pero lo cierto es que, en la sociedad actual, todavía resulta de interés abordarlo –más todavía cuando se está trabajando con un personaje como Medea–. “La consideración de la mujer en el mito griego es, cuando menos, ambigua, se le desprecia y se la respeta, se las somete porque se las teme” (Bermejo, 1996: 73).

Una crítica social al poder político del Estado griego está retratada en una obra cinematográfica que conjuga el lenguaje literario, el operístico y el coreográfico, a través de las herramientas que la cinematográfica tiene para su *contar* simbólico. Se trata del film *Recycling Medea* (2013), Cine Documental, ambientado en el contexto de la crisis soportada por Grecia en el mismo año de estreno de la obra. Los *mitemas* de Medea no

son el único elemento dramático intertextual incluido en el texto audiovisual, también el contexto desolador de la Segunda Guerra Mundial, a partir de los fragmentos del *Diario* de Ana Frank que aparecen retratados en esta propuesta interartística de Asteris Kutulas (1960-). En la obra (Fernández, 2017) se metaforiza cómo el asesinato de Medea hacia sus hijos no es muy distinto del desamparo político, social y económico que asola Europa cuando los dirigentes toman el camino de la opresión para el dictamen de sus intereses. La coreografía de Renato Zanelli, junto con la atmósfera musical de la ópera de Mikis Theodorakis, conjugan con ese hilar narrativo para ser consecuente con una dramaturgia de raigambre crítica. “Lyrical dance scenes, revelatory moments in rehearsals; a blend of traditional ballet and modern expressionist dance, interlaced with image of masked teenager rebelling and the heavily armored, incensed police” (Recycling Medea, s.f.). El texto procede de las notas promocionales del film, el cual no ha podido ser consultado pues no ha sido posible acceder al documento material. Medea se convierte en la representante de una institución que prioriza su interés al del resto, dice González-Vázquez (2016): “Medea es la madre patria que antepone sus intereses personales a los de los hijos” (p: 55).

La diferente consideración que adquiere el rol femenino frente al masculino en la Antigua Grecia, en gran medida discriminadas ellas e incluso, a las que se le atribuye una concepción maligna, está determinada por una sociedad enteramente patriarcal²³³. “La dicotomía hombre-mujer responde a un tipo de pensamiento basado en la polaridad como mecanismo desde el cual aprehender y comprender la realidad” (González, 1996: 168).

La ideología de la supremacía del hombre sobre la mujer se atesora en el helenismo, como un rol inquebrantable o, de cuya trasgresión se ocupan de proveerla mediante un disfraz repulsivo, de pánico provisto y de temerosa presencia. El estereotipo sumiso, es el que se acepta, ensalzando en su imagen. “Las heroínas que actúan fuera de los estereotipos son a menudo calificadas como masculinas” (Pérez, 2018: 215). La

²³³ “Esta valoración de la mujer como algo maligno se encuentra ya, dentro del pensamiento griego, en la concepción hesiódica de Pandora. Esta primera hembra fue ideada por Zeus en venganza contra Prometeo por el robo del fuego y el engaño sacrificial de Mécone y, en consecuencia, se trata de una revancha divina que afecta a todo el género humano” (González, 1996: 169). El mito de Pandora es incisivo porque fragmenta el espacio que los seres humanos compartían con la divinidad, por la posibilidad de que la mujer afecte a la naturaleza del hombre –siguiendo los ideales de la sociedad griega–, debido a la sexualidad. “La mujer por su naturaleza húmeda y fría es, en conclusión, un peligro para el hombre puesto que lo puede llevar, por medio de una excesiva actividad sexual” (González, 1996: 171). La peligrosidad con la que se relata la condición mágica de Medea está relacionada con esta situación de inferioridad que padece la mujer y que se vislumbra en la narración mítica.

propiedad masculina se potencia en Medea, al no transgredir con el revés que la vida le dedica, actuando acorde a los atributos reservados para el hombre en el mundo helénico. Sus atributos la acercan más a Aquiles, bajo criterio de Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 51), por la glorificación de la venganza y de pasión ferviente en su obrar, que a un arquetipo inferior, a pesar de que no obtuviera el reconocimiento público de otros héroes. ¿Quién decide que sean más lícitos los sacrificios de una batalla que el escarnio maternal? Este debate, entre la conquista de lo masculino desde la feminidad, comporta una transformación de género, visibilizada por Nancy Rabinowitz (Coria, 2014) en *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. La reacción de la mujer, no tanto de la madre, es la obtención de la libertad a partir de un sacrificio, entendido por Rabinowitz (1993: 150) como una automutilación. “El sacrificio es el modelo mítico primigenio de cambio [...] Encarnan la dialéctica de la civilización: superar el horror mediante el horror” (Escobar, 2009: 394).

Medea es la heroína de su propia tragedia, no en vano dará nombre a gran parte de las reinterpretaciones que se han hecho. El sentido del honor la aproxima a los motivos heroicos de otras grandes obras. En algunos casos, potentes críticas a ese “sacrificio femenino” del que habla Soriano, citada en Aurora López (2002b: 961), exigido para la mujer.

La violencia que Medea ejerce contra sí misma (representada en el asesinato de sus hijos en tanto extensión de su corporalidad) no es otra cosa que la *proyección* de la violencia que la cultura y el orden patriarcal ejercen sobre el género femenino al impedir su constitución como sujeto soberano, deseante y articulador de múltiples proyectos (Pavez, 2012: 187).

Los paradigmas contruidos en torno a la feminidad proceden también de este tipo de obras, en donde las entidades ficcionales, como Medea, cuya presencia llega a ser *extrateatral*, al ser más arquetipo que sujeto codificable de un autor, al superar el espacio de lo teatral e inmiscuirse en el engranaje social pre-asignado por un mecanismo generacional. Medea representa la invasión de lo privado, el *oikos* asociado a la mujer, en lo público, la *polis* reservada para el hombre (Williamson, 2005). La perversión de los estándares que regían al bueno modélico femenino a lo largo de la figura actante de Medea, están en el mismo momento en el que abandona el hogar paternal. Recoger para

ello unas palabras que pronuncia Daniela, la protagonista de la *Medea* 55 de Elena Soriano:

¡Me vuelvo loca y no puede entenderte! Cuando era una niña, mataste mi instinto más noble y encendiste el más bestial; me exigiste estar siempre pronta y en la brecha a tu servicio, y me pagaste con tu atención de media hora; y por fin, acabas de confesar tu más profundo anhelo y en el acto repudias el hijo que te ofrezco. ¿Por qué? ¿Qué quieres realmente de mí? ¿Qué buscas en las mujeres? Eres mil veces más egoísta e insaciable que yo: te hastía lo mismo la carne que el espíritu. Cuando fui a darte el primer hijo y abdicaba en él mi carne, te apresuraste a buscar otra carne libre. Y cuando la mía era libre, te hastiaba y te irritaba mi excesivo amor y buscabas otra amante nueva. ¡Miguel, Miguel, si yo he sido monstruosa, sólo tu me has hecho serlo! (Soriano, 1985: 185).

Estas se dirigen hacia un Miguel-Jasón, que ha negado ya cualquier interés sensual en su figura, pues su acercamiento siempre ha tenido un interés oculto, dice este: “Nunca me han importado los cuerpos, ni siquiera el tuyo: siempre busqué a través de ellos otras cosas” (Soriano, 1985: 175). Esas “otras cosas”, regidas por el interés que las buenas o malas artes de la homóloga de Medea ha representado en su acaecer vital.

“El caos que ella encarna termina por romper el orden natural del parentesco y el ideal patriarcal de lo griego y masculino que representa Jasón” (Sala, 2002: 293). Este enfrentamiento hacia la masculinidad, más bien, hacia los roles de género asociados al hombre articula, según Shaw (1975: 260), la predicación rupturista hacia los vínculos emocionales de la estructura familiar padre e hijo. Y al mismo tiempo, las acciones de Medea se fundan a partir de la ruptura del rol femenino, pues a la mujer no se le conceden juicios de honor. El intrusismo hacia la “natural” composición de la situación patriarcal, es ya de por sí motivo para la incautación de su actuar.

A través del estatus del hogar familiar, llámese *oikos* en la Grecia Clásica, o adopte esta otra nomenclatura para configurar una estructura extensible al resto de sociedades, la mujer se realiza, acompañada del peso que la procreación fértil tiene, como madre, después de haber sido hija, y casi eliminando por completo a la mujer. En cuanto a la relevancia de la figura de la descendencia en este tipo de contrato social y, por consiguiente, en la persecución que Medea hace de este estándar, a pesar de contraatacarse a sí misma, en una ofensa que Morales (2007) denomina como “esterilidad

retroactiva” (p: 135), se presenta en este esquema cívico. ¿Su objeto? Hacer del *oïkos* que Jasón ha pretendido construir fuera del seno propio, un lugar estéril. El lecho, ha sido profanado por otros aires femeninos, los de Creusa, pero este mismo es el que favorece la subversión a los estándares moralizantes que rigen los roles de género (Cantarella, 1991).

Resaltar la identificación de Iriarte (2002) acerca de la equivalencia entre los discursos de Clitemnestra en obra de Esquilo, de Deyanira en Sófocles y de Medea de Eurípides, por insubordinarse al estatus maternal –configurado en el entorno privado del *oïkos*– que quebraba sus respectivas realizaciones como mujer. “Las tres heroínas reaccionan con violencia inaudita frente a una situación” (Iriarte, 2002: 161) no del gusto contemporáneo, “sin embargo, la resistencia a asumir el papel de puras reproductoras del linaje de sus esposos puede ser interpretada como una respuesta a la severidad con la que la Atenas clásica excluyó a la madre del ámbito del erotismo” (Iriarte, 2002: 161).

Introducir el siguiente punto de reflexión discursiva acerca de la entidad de Medea, en torno a su maternidad, a partir de la siguiente cita:

Pensar en Medea como la madre sin entrañas que asesina a sus hijos es no acabar de entender la figura de la maga en todas sus dimensiones. Es una mujer que lo ha perdido todo por seguir a Jasón y ahora no puede dejarlo escapar [...]. Ella, como madre, también ama a sus hijos, pero evalúa qué puede más: el dolor de perder a sus pequeños o la “victoria” sobre Jasón (Julio, 2002: 788).

Es precisamente el juicio moral de lo monstruoso, lo que supone que quien dota de vida pueda arrebatársela con tal certeza del ánimo, lo que se inserta como criterio en su repudio social. Lo que ocurre es que, a partir del siglo XIX (Macintosh, 2000a) hay una preferencia interpretativa a cambiar los motivos que propulsan los deseos de venganza de la madre. Siendo estos más bien, en un acto de anticipación, evitar un destino peor para sus hijos, dice Macintosh (2000a: 14) como una “sympathetic light”. Es el momento que se desarrolla en la *Medea* de Ernest Legouvé, citada en el anterior capítulo.

Por otra parte, Dario Fo y Franca Rame (Foley, 2000) consideran que la relación entre la madre y su descendencia es producto de una maquinación masculina, para limitar la identidad femenina y ejercer sobre su autonomía un autoritario control. No implica esto aceptar la reacción vengativa de Medea como camino para el autoconocimiento y la

emancipación de la mujer, pero sí supone una reacción de rebeldía contra el canon impuesto. “Eurípides’ horrific innovation, then, is not to invent an implausible fiction, but to make the heroine’s choice an act of sanity generated by complex issues of social identity rather than by madness induced above all by uncontrolled jealousy” (Foley, 2000: 11).

Medea se filtra en un estatus alto dentro de la sociedad ateniense (Dexter, 2002) que además dominaba poderes extraterrenos, no soportaba el lugar reservado para la mujer y encima, se enfrentaba al hombre con un ímpetu descomunal.

By the feminine standards of Classical Athens, her combination of powers and passion rendered her a witch, a woman who would not have fit into the fabric of Athenian social life, and certainly a woman to be feared by any but the most feminist of men (few of which were to be found in Classical Athens) (Dexter, 2002: 7).

La máxima realización a la que podía aspirar una mujer en este tipo de sociedades patriarcales (Rose, 2018), no son exclusivas de la Grecia antigua. Su influjo (García, 1999: 73) llega a cualquier región de Oriente y del Mediterráneo, subsistiendo la mella del tiempo mejor de lo que quisiéramos reconocer. En esta condición que tan solo puede dar la biología: engendrar, se facultaba a la mujer griega a participar del culto religioso, oficiando las ceremonias rituales mistericas o la conmemoración de los muertos (Rose, 2018). Al arrebatar por imposición su participación en otro tipo de ámbitos, el silencio era la gran virtud, dice García “no dar que hablar era su mayor elogio” (García, 1999: 73).

La posición de la mujer en las obras de Eurípides se le ofrece distintos tratamientos: “unas apoyan el *status quo* imperante, y por ello son exaltadas, mientras las otras impugnan y transgreden los valores establecidos por la sociedad de la época, razón por la que se las estigmatiza” (Álvarez, 2005: 76). Fedele (2006) interpreta en su texto lo femenino, representado por Medea u otros personajes, como aquello oscuro, opuesto a la razón masculina. Su esqueleto estaría nutrido por unos ideales similares a la posición dicotómica de lo dionisiaco frente lo apolíneo. El enfrentamiento ocurre en el interior de Medea, transmitido como un conflicto interno entre el amor maternal y el aliento de venganza, pero que se dirige a partir de un tratamiento dialógico (Pfister, 1993), presentado en la redacción apostrofada de su intervención. De este modo, pierde parte de

su identidad en una ruptura entre el “yo racional” y el “yo” atrapado en su laberíntico destino.

El fruto de todo este obrar es una variable composición de personajes femeninos con caracteres tan diferenciados en la exposición tanto de aquella que defiende la feminidad o la que se entrega al sacrificio en un atentado contra sí misma. Lo que de Medea se percibe cuando se piensa su nombre está manchado de:

Un fratricidio y un buscado parricidio en los que la modalidad del crimen insiste en el desmembramiento, seguidos, en la escena euripídea, de un asesinato mediante el veneno que quema la sangre, y finalmente, del degollamiento de sus hijos, o sea, del infanticidio a manos de la madre como acto inusitado (Cavarero, 2009: 52).

El desmembrar, fraccionando la unidad y la figura del cuerpo, atenta contra la propia estructura fisiológica del ser humano, más cuando es una madre, habiendo engendrado en su vientre ese mismo núcleo prolongado en el cordón umbilical, quien lo fractura. La vulnerabilidad de la infancia acrecienta el horror de la mortalidad entregada.

Si una mujer griega no era ciudadana, no era un sujeto político, no tenía nada, salvo su cuerpo y el de sus hijos: ¿Por qué resulta tan extraño entonces que mate a los hijos, y no se quite su propia vida? (Gall, 2017: 290).

A pesar de haber en el asesinato la violencia de la herida mortal, ¿cómo se contempla en su ser la falta de monstruosidad? Balzer (2005) entiende que, en la humanización de Medea de Eurípides, hay un interés por acercarla a la sociedad y hacer de sus delitos la censura intolerable de cualquier sujeto. “Pero también opone a esta mujer desenfrenada y criminal, capaz de una escalofriante crueldad primitiva, una casta de hombres racionales y defensores del poder patriarcal establecido” (Balzer, 2005: 42). Una mujer que es animal a los ojos de Jasón, que no podría desde su patriarcal lectura ser una mujer, pues es cazadora, leona despiadada, superviviente instintiva (Eurípides, 1991).

[Medea] se transforma al final de la tragedia en una heroína fuerte, en una asesina que no acepta ninguna convención, puesto que, al defender unos ideales masculinos deja en un segundo plano su amor maternal y no puede ni debe ser un ejemplo para la comunidad (Pérez, 2018: 225).

Además de Medea, el rol femenino se expresa en otras dos entidades más, al menos en la obra eurípidea. Cendán (2016: 159) identifica un triángulo femenino destacado dentro de la tragedia entre Medea, la Nodriza y el Coro, el contrapunto que aporta distintos roles de mujer. Entre la Nodriza y el Coro se oponen las dos imágenes contrastadas de Medea que constituyen los puntos identificativos de su imagen, reflejo también, por otro lado, de la lucha interna entre su *thymós* y sus *bouleúmata*.

A pesar de esta aparente reivindicación feminista, Juan A. López (2002: 55) identifica un *topoi* misógino en la disposición narrativa del mito en la versión eurípidea. López J. (2002) cita para ello una intervención de Medea, en la que, en tono sarcástico, refiriéndose a Creonte, utiliza el plural para englobar a una colectividad femenina, desde una descripción peyorativa de la mujer, no diestra para ciertas tareas –vv. 407-409–:

[Tu eres hábil y, además,
las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer
el bien, pero las más hábiles artífices de todas las
desgracias (Eurípides, 1991: 227).

Como esta, hay otras intervenciones, tanto de Medea, cercándose al prototipo varonil, como de Jasón, que no lo hacen abanderar, así considera Aurora López (2002a), la causa “feminista”, indicador terminológico que habría que considerar con cierta prudencia. Aunque, también realiza fuertes alegatos a la misma:

Eurípides lleva a su extremo esa caracterización negativa de Jasón para provocar la aquiescencia unánime de las mujeres que ven perdidas sus posiciones sociales, que proclaman la injusticia que se comete con ellas en un mundo de democracia, donde incluso se reclaman musas diferentes según el género (Aurora López, 2002a: 207).

La orientación misógina atribuida a Eurípides en lo profesional y, por ende, en lo personal (Cantarella, 1991 y García, 2002), es fruto de polémicas. En Pérez (2018: 216) se recoge el testimonio de Aristófanes en *Las Tesmoforias*, en donde se acusa al trágico de injuriar a la mujer como prostituta o adúltera. Esta recriminación, es una cuestión controvertida, por la falta de sustento verídico que se ha podido recabar. Sara B. Pomeroy (1987: 125) recoge fragmentos biográficos realizados acerca del autor por Aulio Gelio,

en los que la ficción literaria de sus obras se aplica “indiscriminadamente” a su experiencia personal.

La autora Elena Soriano (Aurora López, 2002b) es conforme a esta denominación, por encontrar mensajes antifeministas en su forma de abordar Medea, igual que Cabrero (2002: 1073), por sugerir un engendramiento unilateral masculino. Recuérdese ese alegato de Jasón a una paternidad concebida sin la participación de las mujeres –vv. 573-575–: “Los hombres debería/ engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría/ que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres” (Eurípides, 1991: 233). Unos versos bien polémicos en esta controversia en torno a identificar o no la consabida aversión hacia las mujeres. No es una difamación que, en textos como *Medea*, *Orestes*, *Hipólito* o *Ion*, se traten tópicos que desacreditan la figura de la mujer, pero ¿deben ser las verbas pronunciadas por los actantes imputables al autor mismo? Para Fernández (2017) los términos en los que habla Jasón no son en sí la voz de Eurípides, sino que se debe a la imagen ideológica de su actante mítico, “dando así voz a un pensamiento valorativo de carácter negativo acerca de la condición femenina” (p: 52). Los juicios del autor, en su esfera personal son de difícil aserción. De hecho, no es tal para Arteta (1984: 48), quien se respalda en el crédito que, como poeta, presenta para con la situación de la mujer en su sociedad, en especial por no reducir sus textos a un mismo modelo de la feminidad. Dice:

Su vibrante acento “feminista” es patente en la denuncia de los diversos modos de opresión social sufrida por la mujer, en la exigencia de una nueva concepción del matrimonio en que ambos cónyuges sean efectivamente iguales o, de un modo reiterado en sus dramas, en la disculpa de todo arrebato criminal o violento llevado a cabo por manos femeninas como atribuible en última instancia a la obcecación o crueldad de algún varón (Arteta, 1984: 49).

No es constatable tampoco, según Martínez (2012) dicha acusación, ni tampoco para March (2005), quien lo justifica al analizar a las mujeres “malvadas” que trata como creador, deteniéndose en su particular forma de *contar* lo femenino. Eurípides, al menos, dota de identidad a la mujer, no es como expone Pomeroy (1987: 125), el difuminado de sus texturas masificadas en cuanto “sexo femenino”, será que utiliza los mecanismos públicos de la tragedia para hacer crítica de esa realidad que sitúa a la mujer en una posición subalterna. Pomeroy está en contra de tal atribución (1987): “Apenas puedo creer

que un dramaturgo tan sutil como Eurípides, que puso en cuestión creencias y prejuicios tradicionales sobre los extranjeros, la guerra y los dioses del Olimpo, hubiera intentado que su audiencia simplemente aceptara máximas de tipo misógino” (p: 127). También Dularidze (2018: 114) es de esta corriente que desmiente la relación con la misoginia, sobre todo porque compara en este caso, el ambiente sociopolítico asociado entre la democracia ateniense y la dictatorial Roma imperial, respecto a la lectura de Séneca, por la audacia con la que interpola acerca de una incipiente igualdad de las mujeres.

Tampoco para Dexter (2002: 10) por ser más consecuente con las emociones de la mujer desde sí mismas, no desde el reflejo distorsionado de ningún espejo masculino. En cambio, sí identifica tal odio hacia la mujer en Hesíodo; reconocible la misoginia desde el euripideo Jasón. De hecho, al mismo tiempo, está quienes consideran que hay un alegato feminista en el discurso que Medea dirige a las mujeres de Corintio, el cual fue un fragmento que sufrió la censura en algunas reposiciones de la obra euripidea. Ragué (2002) menciona la versión de Juan Germán Schröder (1918-1997), la cual toma los textos de Eurípides y de Séneca²³⁴. Esta reposición, fue protagonizada por Nuria Espert, papel que, por otro lado, llevó a la actriz a la fama con tan solo 18 años, en el 1954 en el Teatro Grec de Barcelona, y que posteriormente dirigirá con su propia compañía. En versión esta del traductor Ramón Irigoyen, el cual logra una claridad en el verso sin perder la musicalidad griega, con escenografía de Ezio Frigerio, donde se recrea una columnata dórica imponente, y vestuario de Franca Squarciapino. El montaje otorga fuerza al coro, recuperando la esencia clásica, con coreografía de Stuart Hopps y música de Vangelis (Arias, 2015). La obra fue protagonizada por Irene Papas en el Teatro Romano de Mérida, en el 1992; dotando al espectador de un texto transparente, sin manipulación ideológica en el texto de Eurípides, atribuyendo todo el psicologismo reflexivo que el intertexto porta. Así lo reconoce Nuria Espert en su biografía, remarcando la “modernidad feminista” en tiempos clásicos:

²³⁴ Hay que tener presente que en habla hispana existen varias versiones que toman esta temática, mencionar la de Juan Alfonso Gil Albers, la primera estrenada en el 1965 y la segunda, en el 2001 bajo la dirección escénica de Juli Leal. El dramaturgo Fermín Cabal también compone su lectura a partir de los textos clásicos. En los primeros años siglo XXI, se estrena el espectáculo *Medea, fiesta escénica con los textos de Eurípides, Séneca y Ovidio* en el grupo teatral *Dionisos*, bajo la dirección de Francisco Palencia Cortés, entre otras.

Me importa mucho precisar rotundamente que en nuestra representación no hay una idea que no sea de Eurípides. Si el director fuera un hombre no sería necesario aclararlo, pero al ser yo mujer algún malintencionado pudiera pensar que acentúo determinados aspectos por oportunismo y es todo lo contrario. Las cosas que choquen a los espectadores, por modernas, me chocaron también a mí. Esas tintas feministas están en Eurípides. Y yo he defendido al personaje de Jasón como he podido, pero es imposible defender al hombre, porque el propio Eurípides no quiso hacerlo (Arias, 2015: 413).

El discurso euripidio al que se refiere Espert, dirigido a las mujeres corintias, puede leerse según Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 157) como una declaración feminista, o identificar por el contrario que el levantamiento femenino contra lo establecido hace de dicho sujeto, un peligroso asesino. Así mismo, observan en la entidad monstruosa de Medea, el camino por el que un autor puede enmascarar una protesta radical para el contexto de gestación. En un lugar cívico donde se niega la ciudadanía a aquellos hijos de mujeres no atenienses, dentro de un engranaje cultural que hace del texto de Eurípides, según Wiles (2000: 84) el espejo de una realidad social, en cuya situación se veían retratadas otras mujeres. Esa lucha interna arraigada en los pasajes recónditos de la *psique* de Medea dentro de este discurso –al que continuaremos regresando en el apartado dedicado al texto de Eurípides y de Séneca–, es interpretada según Foley (1989: 62) desde dos perspectivas: configuradas por una parte, a partir de Snell, quien entendía que el modelo discursivo incide en la posterior proposición socrática de hacer del conocimiento virtud y, por otra, por reflejar la hipótesis de W. M. Fortenbaugh, concerniente a presentarlo como antecedente del alma tripartita aristotélica.

Las perspectivas que Eurípides trata en torno a las “ideas” de la mujer, todas ellas “víctimas del patriarcado” (Pomeroy, 1987: 130) contienen: la necesidad de la virginidad para el disfrute del matrimonio, la aceptación de hijos ilegítimos procedentes de agresiones sexuales, la magnanimidad hacia los crímenes de los hombres incluso hacia los sujetos amados por su esposa o el requisito paternal alzado sobre la maternidad, aunque no sobre el amor que estas profesan. La construcción cultural del instinto maternal (Maier, 1999) es analizada desde el posestructuralismo feminista de Judith Butler, erigido a partir de un pensamiento antropocéntrico. La reproductibilidad se asume como el camino de incidencia de la mujer en este esquema en el que se tiende a su cautiverio

invisible, por eso la negación a ese cordón como dependencia emocional ejerce un significado psicosocial muy poderoso.

Es la alianza de Medea y Jasón más similar a un contrato, a una transacción comercial entre iguales, que un convenio permutado con un intermediario –el padre de familia– (Coria, 2014). La ruptura del yugo patriarcal contribuye, quizás inconscientemente, a la demonización anticipada de una mujer como Medea. Aunque, Cendán (2016) considera conveniente tener presente que, al igual que ocurre con Fedra, mito también tratado por Eurípides en *Hipólito* (428 a.C.), Medea no llega a imponerse en el sistema para que haya un cambio en los roles de género.

La Nodriz de Séneca expondrá un alegato en el que se pretende subordinar claramente el influjo femenino, producto de un pensar que confabula venganza. Le interesa silenciar su voz, a costa de encerrar el dolor en lo más profundo de las entrañas, como si de la represión del ímpetu aportarse algo positivo –vv. 150-154–.

Nodriz – Calla, te lo ruego. Esconde las quejas
y encomiéndalas a lo más hondo de tu dolor. El que en
silencio, con actitud paciente y serena, soporta hasta
el final las graves heridas, puede devolverlas: la ira
que se encubre es la que daña. Una vez confesados, los
odios pierden la capacidad de venganza (Séneca, 1979: 297)

El oscurantismo silencioso de su callar, también lo identifica Anouilh, en el primer encuentro de Medea con Jasón, en el que disputa sobre el exilio como única salvación, a ojos de Jasón, de otra muerte en territorio extranjero. Medea en una de sus intervenciones, se ríe sarcástica de esa supuesta protección que le entrega como presente, cuando hay en ella ocultamiento, abandono y olvido; y cuando en el silencio y en el callar, se halla en la nada hueca de la muerte, de sangre tintada.

Medea: ¡Me salvarás! ¿Qué salvarás? ¿Esta piel gastada, esta ostamenta de Medea buena para arrastrar en el tedio y el odio a cualquier parte? ¡Un poco de pan y una casa en alguna parte y que envejezca, ¿verdad?, en el silencio, que no vuelva a oírse hablar de ella, vamos! ¿Por qué eres cobarde, Jasón? ¿Por qué no llegas hasta el final? ¡Sólo hay un lugar, una morada donde por fin Medea callará! [...] Ya has matado a Medea, hoy, bien lo sabes. Medea ha muerto. ¿Qué importa un poco de

sangre de Medea? En el suelo un charco de sangre que será lavada, una caricatura fija en un rictus de horror que alguien esconderá en alguna parte, en un agujero. Nada. ¡Termina, Jasón! (Anouilh, 2004: 37).

En la de Séneca tampoco hay lugar en su carácter para vacilaciones o turbaciones del ánimo vengativo.

Los intentos de la Nodriz para que su *alumna* sea mesurada en sus palabras y en sus acciones, para que se resigne, para que destierre la *ira* de su alma y para que se someta al poder de los reyes de la ciudad son infructuosos (Coria, 2014: 162).

También porque en su proceder, se sobrepone a toda coartación. No permite Medea sentirse oculta, enclaustrada en una cueva propia que encapsule su mirar, su voz y su pensar. “Los grandes males no quedan ocultos” –v. 156– (Séneca, 1979: 298), es esa su respuesta.

Jasón es quien la abandona, quebrantando una fidelidad prometida, para beneficiarse de los sentimientos de una mujer, con una utilidad muy concreta, ascender políticamente. Tampoco agradece nada a Medea, pues atribuye a un poder superior, el divino, la destreza en sus hazañas –vv. 526-531–:

En lo que a mí se refiere puesto que exaltas en demasía
tus favores, considero que Cipris [Afrodita] fue, en la travesía,
mi única salvadora entre los dioses y los hombres
Tu espíritu es sutil, qué duda cabe, pero te es odioso
declarar que Eros te obligó, con sus dardos
inevitables, a salvar mi persona (Eurípides, 1991: 232).

La desacreditación, es una de las peores reacciones que suceden en la relación entre dos personas, por arrancar de cuajo las razones de los vínculos que existieron en un tiempo pasado. Al establecer la duda, se niega la verdad a quien se enjuicia, incógnita que lleva a la desconfianza y, con ella, a un posible desprecio que veda la escucha sincera de la realidad. “El intento de Jasón de anular la magnitud de la *kháris* de Medea pone en riesgo de nulidad la argumentación precedente de la heroína, es decir, su *lógos*” (Coria, 2014: 45).

La relación entre ambos se ha definido desde el principio, ante un compromiso verbal, sustentado, por un lado, desde el amor y, por otro, desde el interés. En el infanticidio, se produce la ruptura de lo que se denomina en psicología el “eterno femenino”, al no tener una actitud vulnerable ni ser víctima. Este implica una ruptura con lo que Álvarez (2005) califica como “el ideal femenino tradicional” que arrebató a la mujer de tener una conciencia reflexiva y racional ante los hechos. La persistencia de este concepto se extiende, prueba de ello es la construcción de la feminidad del siglo XIX —es Goethe quien compone esta metáfora poetizada (Simonis, 2013)— en donde la mujer se reduce a un objeto decorativo, aparente jarrón floral que da color a quienes se aproximan: “condenada a la abnegación, carente de historia y muerta en vida” (Simonis, 2013: 11).

Al romper el canon de lo femenino, Medea lo hace de una forma radical asumiendo los estándares de un modelo que procede bajo la interpretación de Foley (2001: 243) de la ética heroica masculina. También, en esta ruptura filial, Sfyroeras (1995: 131) introduce la idea de ser, tras el matrimonio de Jasón con Glauce, madrastra simbólica de sus propios hijos. “The transmutation of Medea into a symbolic stepmother is facilitated by the fact that she can be easily portrayed as a sorceress” (Sfyroeras, 1995: 138). Igual que su esposo quiebra su estatus social en una ciudad que la vilipendia como extranjera, el rol de madre se pierde, a pesar de pertenecerle por derecho biológico, no así por las leyes²³⁵. Esta separación sería el primer infanticidio producido en la obra, metafórico, pero fundamental para Sfyroeras (1995: 133), para tomar la gran decisión. Este es el gran punto de inflexión, para que el crimen sea posible. ¿Habiendo asumido la primera muerte, el dolor se mitiga con la segunda? En la *Medea* de Séneca, ocurre esta cuestión, en tanto que en el ámbito discursivo Medea pierde su estatus primero, como un antecedente que ella misma profiere, cuando se dirige a sus hijos, antes de los perversos acontecimientos. Es reverso maternal, según Coria (2014: 167), respecto de Creusa —vv. 845-848—:

Id, id, hijos, descendencia de una madre siniestra,
granjeaos con este regalo y con súplicas insistentes a
vuestra señora y madrastra. Andad y volved rápidamente
a casa para que pueda sentir el gozo de un último abrazo (Séneca, 1979: 332).

²³⁵ Si se quiere ampliar esta cuestión, consultar el documento *The carácter of kinship* (1975) de Jack Goody en el que se recogen distintos puntos de vista respecto a los temas de parentesco en el entorno familiar.

A Jasón le compete el derecho jurídico sobre sus hijos, ocultando a la mujer de tal vínculo ejercido sin privilegio por razones biológicas: sin parto, no hay hijos que legar. Sin parto, Medea se rebela a la imposición social de dotar al modelo cívico de ciudadanos, formados en el ejercicio a las leyes griegas, desde el momento en el que se equipara este, como así lo indica Nicole Loraux, citada en Morales (2007), a la entrega del soldado que se sacrifica por su pueblo en las guerras. En ambos casos para adquirir lo que se califica como “la *areté* cívica de la muerte” (Morales, 2007: 150). Entre los vv. 247-251, se halla uno de los orígenes de esta tesis de corte antropológico, descrita por Loraux, también presente según Morales (2007) en el dolor que describe Homero a partir de Agamenón ante las heridas de guerra.

Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar
a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una
vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la
lanza. ¡necios! Preferiría tres veces estar a pie firme
con un escudo, que dar a luz una sola vez (Eurípides, 1991: 222).

E incluso, en referencia a esta imposición: en torno a la función biológica de engendrar como camino para la revelación humana de la mujer, el alumbramiento, indica Quignard (2007: 157), es esta la primera venganza de Medea. “Parir *ya* es vengarse” (Quignard, 2017: 157), primero por ser el clímax de la germinación, la evidencia de un poder nato para la mujer, en cuya metáfora lumínica se asocia con el abandono del vacío oscuro que se halla en el cuerpo. Esa luz evoca la revelación de la humanidad en la tierra. “En numerosos mitos del Asia central se evoca como el calor que da vida o como fuerza que penetra el vientre de la mujer’ (ROUF, 228)” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 665). Está en el vivir. Y segundo, porque en el acto de expulsar *algo* interno, también se llega a incluir la satisfacción del agravio vengativo, gestado entre las vísceras, la carne y los juicios racionales del pensamiento. La *Medea* de Séneca lo tiene claro, en el v. 26: “Parida, ya está parida la venganza: yo la he parido” (Séneca, 1979: 291). En ambos casos el movimiento intrauterino ocasiona una respuesta de gran magnitud externa: el nacimiento de *alguien* o de *algo*, que exalta con creces lo imaginado por ser uno, la eclosión de la naturaleza y, el otro, la revelación del uso dado desde la humanidad. También Anouilh (2004) recurre al embarazo vinculado a una emoción arraigada a la feminidad, pues de otra forma no podría ser esta más identificativa del rol de mujer. Ya

se citó en el capítulo *Leer a Medea en el arte: de lo literario a lo escénico*, el fragmento en el que se refiere a dar a luz, como la eclosión de un sentimiento que en el momento no es capaz de identificar, pero que está estrechamente relacionado con el rumor de la festividad de Corinto: “¿qué tenéis para gritar y bailar?” (Anouilh, 2004: 16). Medea, sin saber qué le aqueja, sí sabe que algo poderoso se haya en su interior, y el lugar uterino donde lo localiza: “Todavía tengo que echar al mundo esta noche, algo más grande, más viviente que yo, y no sé si seré bastante fuerte...” (Anouilh, 2004: 17).

“La pérdida de amor funciona en la sexualidad femenina como angustia de castración” (Larrahondo, 2013: 359), partiendo de unos principios freudianos en torno a la maternidad. En esta ausencia o vacío, es natural, en tanto a la idea de mujer-reproductora, el nacimiento de un *algo* que aqueje el sujeto dañado. La castración de ese amor, que dejó a Medea sumida en un estado enfermizo –relatado por la Nodriz eurípidea entre vv. 24-30 (Eurípides, 1991: 214)–, genera sentimientos negativos que influyen en su decisión.

Al no haber parido Glaucé los hijos que pretende “adoptar” en el emergente matrimonio con Jasón, la posibilidad de que estos sufran agravios de todo tipo es alta. Nemsadze (2018: 310) resalta la duda incluso del propio padre, a que los hijos ilegítimos sean protegidos por otro modelo maternal. Es más fuerte el temor a un ultraje que el significado hacia ser Medea la madre ejecutora.

Si tomamos en consideración la posición en la que quedarían los hijos de Medea dentro del nuevo modelo familiar (Ragué, 2002), tener a Glaucé como madrastra traería un destino de penurias, porque los hijos biológicos desplazarían a los acogidos. El filicidio es un castigo que deriva del estatus que ocupaba la descendencia en un matrimonio para el hombre. Este, dice Martínez (2012: 63) “necesita a los hijos como único eslabón capaz de vincularlo con la inmortalidad”. Por la perpetuación de un linaje que persevera en la tierra tras cada generación. Medea no está dispuesta, tampoco en Eurípides, a que sean otros los que la castiguen a través de aquellos que estuvieron íntimamente ligados desde el cordón umbilical –vv. 1060-1061–: “Nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los/enemigos para recibir un ultraje” (Eurípides, 1991: 251). Por otra parte, la idea de un exilio sin lugar al que acudir, y con cargas familiares tan potentes, vertebró el destino más terrible.

Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 60) ante el cuestionamiento de cómo es posible que en una sociedad que veja a la mujer, se halle la insubordinación femenina con tanta fuerza como ocurre en Medea, tienden a argumentar que se debe al poder mítico en la sociedad ateniense. Las respuestas oscilan entre el poder familiar que la mujer ejercía sobre los niños varones menores de siete años o por servir exhortación a los peligros a los que la mujer se enfrenta si osaba cruzar la línea impuesta. La reversión de los roles apunta hacia otro lugar:

The representations of female characters and gender reactions are male constructions that use female figures to discuss issues of importance to men [...] Case argues this view polemically, maintaining that the female roles in Greek drama “contain no information about the experience of real women... Classical plays and theatrical conventions can now be regarded as allies in the Project of suppressing real women and replacing them with masks of patriarchal production” (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999: 61).

Por otra parte, el matrimonio en la Grecia antigua es comparado en Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999) con el ritual sacrificial, por la regulación de las condiciones necesarias para la reproducción biológica, la jerarquía entre aquel que toma el control, el hombre, el que sacrifica con la que se ve dominada, la víctima; así como el hecho de que no hay elección posible para aquella que está en situación de sometimiento. “Sacrifice created bonds between human beings and gods by the gift of an animal; marriage created bonds between males of different households by the gift of a woman” (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999: 56). Una entrega que ocurre de forma diferente en Medea, al elegir ella a quien pagar con su dote, el vellocino de oro, motivada de la pasión sexual dada por Afrodita. Sin lacrar el enlace con los estándares rituales del matrimonio, sino con el tipo de pacto que existe entre hombres que estrechan sus manos para sellar el juramento. Este tipo de ritual implica, como así indica Gambon (2002: 133) la transferencia de la mujer en un marco de estatus similar desde el *oikos* paterno al *oikos* marital. Es un intercambio mercantil en donde se transita entre las esferas de lo privado, a partir de una transferencia equitativa, no asimétrica, entre Jasón como hombre, y Medea, como mujer, que quebranta el lugar de sumisión al que se le reserva por su sexo.

La temática de la relación institucional heterosexual entre una mujer y un hombre es parte de las narrativas de cualquier lenguaje, incluso desde el entramado mítico que

atiende a la cosmogonía. La entidad a la que hemos dedicado esta investigación de cauce interartístico revela entre sus cuestiones arquetípicas este discurso tanto en el recuerdo polémico de hacer de dicho tratamiento del *oïkos* en la Atenas clásica, como en las injurias equivalentes en otro entorno contextual, derivables asimismo en una construcción patriarcal en donde lo familiar es el reflejo individualizado de la colectividad social. Medea es así para Gambon (2002) el gran desafío de los roles.

El relato del matrimonio como unión patriarcal, dentro de la cultura occidental es un tema recurrente (Banes, 1998) tanto en el repertorio del ballet como en el de la *modern dance*; aunque las lecturas o revisiones de las tramas míticas, presenten una visión actualizada. Además de que se trata de una cuestión tematólogica recurrente en la literatura, en el ámbito coreográfico se remonta al origen renacentista, en donde la danza era una actividad social, inmersa en las celebraciones. “That is, where dances were first embedded in weddings, weddings came to be embedded in dances” (Banes, 1998: 5). Los momentos antes de la boda son los que se muestran al espectador en este tipo de obras. La posterior vida o problemática cotidiana no se utiliza como conflicto dramático en demasía, como tampoco otras formas de vida en pareja que no se reduzcan al modelo heterosexual. Esto es la punta del iceberg, porque mientras estas situaciones podrían ser anecdóticas, el significado encierra una moral que presenta el rol de la mujer enturbiado por unos valores machistas. El idilio amoroso parece sugestionar de tal modo al sector femenino, que son reducidas las ocasiones en las que se orientan las acciones hacia un empoderamiento. Además, a menudo, el amor (Nussbaum, 1994) se reconoce como una entidad dentro del ser, que coarta el conocimiento del mundo en la medida en que nubla juicios, desata pasiones en una transformación inherente del deseo. “Love itself is a dangerous hole in the self, through which it is almost impossible that the world will not strike a painful and debilitating blow” (Nussbaum, 1994: 442). En la práctica, en los discursos, si bien dejan a la mujer en una actitud sumisa, débil e indefensa, que necesita protección, es posible entrever cierta crítica oculta en la trama de los relatos. Banes (1998) se refiere al cambio de paradigma que se introduce incipiente en el proceso de elección conyugal en *The Sleeping Beauty* donde se prioriza el “amor verdadero”: “as an act of mutual love, rather than as an economic and political transaction between fathers” (p: 5). La crítica no se construye como denuncia, tampoco el contexto es favorecedor para ello, de hecho, en este caso no se concede elección a la mujer, sigue siendo un objeto pasivo, que tiene que permanecer inconsciente en un sueño eterno. Esto se debe a las “místicas”

que se construyen en torno a una idea ficcional del rol que debe adoptar. Un término que Abad (2013: 354) presenta desde el modelo planteado por Betty Friedman en *The Feminine Mystique* (1963), en el que se justifica con argumentos científicos, biológicos, filosóficos o socioculturales la situación de desigualdad de la mujer.

La Medea eurípidea no reconoce un sentimiento amoroso en su presente, salvo el mitigado recuerdo de un tiempo anterior. Es en boca del Coro, como el espectador puede tomar el perjuicio del amor como origen del mal –vv. 433-432 o 629-630– o el propio Jasón –vv. 526-527–; el motor de su vivir, para Pociña (2002c), no parece estar en una idealización del amor. En cambio, la senecana, se recrea en la traición amorosa, en la demanda insistente de que se le devuelva lo que era suyo, Jasón; equilibrando ira y amor como si todo fuera uno –vv. 866-869–:

Frenar no sabe Medea sus iras
tampoco sus amores;
ira y amor ahora sus causas han unido:
¿cuál será el resultado? (Séneca, 1979: 333).

La Medea de Francisco de Rojas, *Los encantos de Medea* (1645), por otra parte, derrocha amor por cada poro de su piel en una humanización de su ser salvaje. “Ama a Jasón y confía en él hasta el extremo de entregarle un anillo mágico, que lo protege incluso de los propios hechizos que ella misma pudiera enviarle” (Julio, 2002: 783). El mismo objeto de fidelidad es el que se interpone entre ambos tras su abandono, el amor es el que destruye lo que habían sustentado juntos. No hay más camino que la venganza:

Med. Ahora es tiempo, crueldad,
ahora, azero valiente,
ahora, rigores míos,
mi agravio, y mi amor se vengue.
Ea, valiente corazón,
que á las dilaciones siempre,
si es forzoso la venganza,
adversos fines suceden.
Yo vengo á ser el verdugo
de mi propia sangre, tiemble
de mí misma mi furor;

pero qué yelo suspende,
dilatado por las venas,
mis primeros accidentes?
Este hielo es el amor,
que con incendios de nieve,
en la venganza que intento
valerosa me detiene (Rojas, 2012: 21).

La de Rojas, una “comedia de magia” (Julio, 2003: 193) que hace gala de los juegos tramoyistas escénicos, es en su dramaturgia una reescritura basada en Ovidio, en el conocido texto de *Las Metamorfosis*. Los paseos en nube, la caída de rayos tormentosos, la transfiguración de la fisionomía de Medea, el incendio y la huida alada en un ser legendario que escupe fuego encarnado sobre el cartón piedra. Los matices significantes que transforman las variables míticas se deben según Julio (2003) a la necesidad del autor de exhibir un auténtico espectáculo visual, con las herramientas que disponían en el momento.

A Medea se le conoce también, como así lo resalta Zamora (2006: 83), como ser miembro de un grupo de mujeres que sufren, de una u otra manera, el abandono de su esposo: Cometo, Escila. Énone, Circe, Calipsis, Ariadna, Fílida o Hipsípila. Séneca (1979) incide en la ofensiva de la deserción marital, dice Medea –vv. 118-121– “Después de haberme arrebatado/ un padre, una patria y un reino, abandonarme sola, el cruel, en un lugar extranjero” (p: 296); un lamento más esperanzado entre los vv. 207-209 y aquella justificación para el odio que abriga su mente dada por el coro, en v. 581.

A partir de esta infidelidad, entendida como una traición o ultraje hacia un modelo que se gestó compartido, aspirando probablemente a una utopía falaz de felicidad, Medea comete el filicidio. El adulterio de Jasón incluye un ego desbordante en donde la mujer es un objeto utilitario, producto de la sociedad androcéntrica en la que todo grupo patriarcal se constituye. A Jasón (Solana, 2004) lo que le interesa es a dónde le conducen las relaciones contractuales de “amor” que tiene primero con Medea, como transacción mercantil, y luego con Creusa, como contrato matrimonial bendecido por la *polis*: al encuentro de todos los poderes, los políticos y los económicos. Es entonces una cuestión de estatus.

Para terminar con este epígrafe, nos ocuparemos de abordar ciertos *textos* artísticos en los que se encuentra un fenómeno intertextual reinterpretativo, también como transducción, desde el tratamiento feminista. Una cuestión que ya se ha ido barajando en el capítulo de *Leer a Medea en el arte: de lo literario a lo escénico*, pero en el que se hace preciso hacer una pequeña regresión, para posicionar, por un lado, que *Medea* es más que un relato de odiosa descomposición de la relación materno-filial, y por otro, que las apelaciones feministas de lo mítico, pueden proceder de cualquier sexo/ género.

Foley (2000) destaca la revisión feminista que Heiner Müller, director y dramaturgo, realiza con los *textos* de *Medeamaterial* y *Medeaspiel*. A esta, hay que añadir otra versión operística, la que Tony Harrison escribe por encargo de la Metropolitan Opera de Nueva York, *Medea: a sex war opera* (1985), con música de Jacob Druckman. En esta lectura, en donde se parte de una plural intertextualidad de textos, destacada de hecho por ser, según Macintosh (2000a) “a versión *about versions*” (p: 27), en donde se introduce el tema de la pedofilia. El asesino real de los niños no es Medea, a pesar de que sea ella la que termina electrocutada pagando por unos crímenes que no ha cometido.

A pesar de que, también se defiende el asesinato como una respuesta “natural” de una situación de desprotección que siente la exiliada, abandonada y sin familia. Peinado (2011: 17) lo justifica como el desenlace a una lucha interna conflictiva, entre su ser heroína y su ser maternal, como si ambos no pudiesen ser compatibles.

Medea’s final transformation into an amoral deity, something beyond the human female or male, expresses not only the death and betrayal of her maternal self but what she has become through her abuse of her masculine ethic (Foley, 2001: 267).

Entre las problemáticas de la identidad que la mujer debe, por su estatus maternal, preservar, surge el tema del aborto, de gran polémica incluso en ciertos discursos de la sociedad actual. “Medea, como pieza literaria, constituye el nudo gordiano de la construcción arquetípica de una estructura discursiva presente en la ideología de género, el feminismo radical y el abortismo” (Carena, 2019: 18). En la transducción de Ripstein, *Así es la vida*, que mencionamos en el anterior capítulo, es significativa la declaración del aborto auto-infringido. En este caso, Julia-Medea ayuda a otra mujer a cometer una interrupción imperiosa del vivir. En su primer monólogo, en el que enumera todas las cosas que hizo para sobrellevar la vida que ahora debe soportar con Nicolás-Jasón, una de ellas es el ayudar a abortar a Estela: “que si le saco el pecado del vientre a la que se

quedó embarazarse” (Ripstein y Garciadiego, 2002). El aborto se presenta como la solución a una situación denigrante para la mujer mejicana (Fernández, 2007) respecto a los hijos ilegítimos, le dice así a Estela: “Esta vida duele mucho. Entonces si no lo dejas que nazca [refiriéndose al feto], la vida jamás le va a doler. Eso es amor de madre. Amor del bueno, ¿verdad?” (Ripstein y Garciadiego, 2002). En este punto de vista, por qué no ahorrar sufrimientos cuando el esquema vital legado a esa nueva vida por nacer está corrompido.

Elena Soriano (1917-1996), feminista declarada en su gusto cultural y devota de las grandes escritoras de la literatura universal, entre las que se encuentran Rosalía de Castro, Virginia Woolf o Concepción Arenal. Se interesa por el tema de Medea, no solo desde un punto de vista literario, pues en sus artículos y ensayos aparece recurrentes menciones a la figura de Medea respecto a la representación femenina a partir de la literatura. En especial, citar el segundo volumen de *Literatura y vida II. Defensa de la literatura y otros ensayos* editado en Anthropos.

Su revisión del arquetipo de Medea, como en otras ocasiones, forma parte de una trilogía titulada *Mujer y hombre*. En su primera edición, aparece con el título de “55” tras su nombre, coincidiendo con el año de su publicación (1955); aunque este se suprima en la segunda edición, la novela es conocida con el título completo: *Medea 55*. Son otras las identidades de los personajes que protagonizan la novela, a pesar de que el marco genérico sea el mito de Medea, fruto de esta transposición surgen: Miguel Dargelos y Daniela Valle (Aurora López, 2002b). En la obra, el infanticidio de Daniela-Medea se comete en estado embrionario, pero ¿es este realmente un asesinato, cuando no hay parto, no hay conciencia, no hay morfología definida? En el marco cronológico del exilio, tras la posguerra española, Miguel-Jasón la abandona para crecer políticamente, como Jasón. La mujer “afortunada” no fallece, pero recibe el agravio al enterarse del pasado amoroso de su potencial marido. En su estructura dramática hay una adaptación cronológica del tiempo-espacio de la tragedia clásica, fruto de una reinterpretación de sus constituyentes desde la mirada de la mujer. Aurora López (2002b) destaca la utilización del *flash-back*, como recurso narrativo por el que se recuperan acciones míticas propias de Medea, de Jasón y de los Argonautas, para introducir modificaciones de las situaciones desde el distinto mirar del género y de ideología generacional. Daniela-Medea, hacia el camino del exilio, perderá el hijo querido de sus entrañas, para fortuna de Miguel-Jasón, el cual lo arrojará por la borda, igual que Apsirto fue vertido a las aguas. Su otra hija, Micaela,

será consumida por una enfermedad, y el desamor, la hará no soportar la presencia de otro hijo en su vientre.

Por otra parte, la autora toma de la Nodriza clásica, tanto de la de Eurípides – relatora de las andanzas de la pareja– como de la Séneca –la voz patriarcal de la advertencia moral–, los ingredientes que componen el personaje de Alba Rosa. Ella representa la madurez desde el estereotipo de una mujer entrada en años, abandonada físicamente y con poder adquisitivo. Es también la amiga que escucha las adversidades de Daniela, al igual que el Coro euripideo, una relación que Aurora López (2002b: 953) compara con la “materno-filial”. En cuanto a la interacción con Miguel, la Medea de Soriano, Daniela, se acerca a la senecana, por la reconocida negación de su identidad. El *yo* femenino desaparece bajo la dominación del hombre, en una forma de sumisión reconocible, como una “devaluación personal” (Aurora López, 2002b: 954). En la novela de Soriano, “no sólo se adapta el mito, pues, sino que se reflexiona sobre él, aunque el momento político que vive la escritora impide una respuesta contundente” (Aurora López, 2002b: 960). “Despojada del tálamo y del hombre, al tiempo que sintiéndose odiada por él, se metamorfosea en la devoradora de cada Prometeo” (Delbueno, 2012: 176).

La incidencia del contexto político en la dirección que toma la transducción de las obras es una obviedad, en tanto el artista es una entidad subjetiva y el arte el vehículo para manifestar los enigmas de la existencia. En este fenómeno, la obra de Soriano sería un prototipo de tal acaecer estético, en cuya vivencia personal está involucrada una situación represora, coincidente además (Román, 2016) con otra autora de reconocido prestigio, Christa Wolf. Extranjeras en su patria, el reflejo de sus respectivas “Medeas” se reflejará en su obra en distancia equivalente a sus experiencias propias, ambas “coinciden en enfocar su necesidad de impartir justicia a la figura femenina a través de la deconstrucción del mito” (Román, 2016: 2). Cabrero (2002: 1074) menciona en esta reescritura una proyección mayor que la propia individualidad de su texto, al inspirar otras piezas, haciendo uso de las herramientas intertextuales, pero no llega a mencionarlas.

La actuación problemática en cualquier régimen dictatorial que favorece la represión de un colectivo, por razones ideológicas o de cualquier otra índole, a parte de las consecuencias mismas del hecho en sí, se articula este en una falta de escucha, hacia la coacción incluso de la identidad propia. Más que articulación, supone una

desarticulación del tracto vocal hacia la castración del pensamiento crítico, ejerciendo sobre la emisión de las ideas la debilitación del juicio, el abatimiento de la presencia y la anulación de ese *yo* más valioso que integra a la persona como ser humano. Una cuestión recurrente en esta sucesión escalonada del reinterpretar mítico es la intención ferviente de dar voz a lo silenciado, incluso cuando en la narrativa se priva del cantar, como ocurría en la *Medea* de Sastre. En la reescritura de Christa Wolf (1929-2011), de enfoque feminista –a pesar de que ella no lo reconozca, es así cuando asevera que está “en contra de la literatura patriarcal” (Román, 2016: 3)–, las voces enmudecidas en ciertos referentes de la tradición mítica encuentran un espacio para redimir su pasado, para tejer las gramáticas de su propia existencia. Es por esto, por lo que Cabrero (2002: 1077) denuncia la falta de coherencia traductora en la versión en castellano de la novela, al no conservar junto al nombre de la protagonista el sustantivo “voces”. *Medea. Voces, Medea. Voci* en italiano o *Medea. Stimmen* en su original alemán, es la eclosión del prototipo del dialogismo bajtiniano, presente en la textura armónica de la polifonía y trasladada a la literatura de Wolf en forma de diversidad argumental retórica. En el término alemán “stimmen”, con significado de afinar, templar, armonizar, ser cierto o tener razón, se alberga un decir fundamental para la obra: el “dar voz”. Una apelación al derecho del habla, en un contexto convulso en la realidad social de la autora, coincidente con el mismo vasallaje político hacia las víctimas del exilio. No solo *Medea*, también *Cassandra*, bien distanciada del *Agamenón* de Esquilo, publicada por la misma autora en el 1983 son hijas del maltrato a la alteridad extranjera. El peso del profundo extrañamiento que aqueja a las tres, entre las que se incluye Wolf, y no olvidar a *Clitemnestra*, es abordado “con racionalizaciones introspectivas nacidas en esa tradición, fundamentalmente el psicoanálisis” (Cabrero, 2002: 1077). Entre *Clitemnestra* y *Medea* la afinidad se cerca por conseguir usurpar el poder masculino, retratado con habilidades perniciosas en la primera, utilizando como oprobio el ser un “asesino”, un “imbécil”, un “pusilánime” o un “patético seductor”; aunque, dice Cabrero (2002: 1078) en la evolución de la imagen varonil de los arquetipos que Wolf construye en *Medea*, no hay una evolución tan radical. Son vistos con buenos ojos tanto Acamate, Leucón u Oistros, amante dispuesto a dar su vida por amor. La profundidad psicológica de la masculinidad no le interesa, ya hay demasiados referentes que se jactan de constituir sus bondades.

La conveniencia de lo mítico como herramienta o arma de acción social, se centra para Wolf, citada en Cabrero (2002: 1080), en la respuesta a la pregunta que involucra a toda la humanidad, sobre qué es aquello que la identifica.

El mito provee a Wolf de un modelo que incorpora al propio presente experiencias distanciadas del sujeto de un modo que sólo el tiempo garantiza, pero de un modo “... saturado de realidad que permite examinar el comportamiento de esas figuras antiguas y reconocernos a nosotros mismos, personas del mundo moderno” (Cabrero, 2002: 1080).

La reescritura de Christa Wolf se acerca para García Gual (2008b: 42) a la apología, por la modificación que ejerce sobre el mito, partiendo la autora, en primera instancia, de una no divinización de su génesis, al contrario, resalta la humanidad (Cabrera, 2002). Rose (2018: 84) considera a esta la más radical, por plantear otro enfoque de su arquetipo femenino, no hay por qué hacerla culpable, pues su acusación está emponzoñada de intereses superiores. Ella es quien de llegar a desvelar un secreto de Estado: “Creonte ha asesinado a la hermana de Glaucé para dejar a su mujer fuera de la línea sucesoria del trono” (Rose, 2018: 84). Siendo el chivo expiatorio perfecto de males mayores, para que, a partir de la focalización de su figura, el arquetipo trascienda a todas las mujeres. En la que el poder era el responsable del filicidio (Cabrero, 2002), ninguna supuesta mujer desviada en moral o de enfermedad afectada.

El impacto que la obra ejerció en la crítica fue convulso en el contexto posterior a la guerra fría. Esto se debe a que la obra, de corte historicista (Cabrero, 2002), “pone de manifiesto lo que para ella es el mensaje político-ideológico de la tragedia eurípidea: la lucha entre la racionalidad helénica, representada por el hombre Jasón, y el poder descontrolado de las fuerzas ctónicas, representado por la mujer Medea” (Fedele, 2006: 26). Para ello distribuye el texto en once monólogos en los que se relatan las acciones desde los mismos personajes que componen la tragedia de Eurípides: Medea, Jasón, Leucón, Agamedea, Acamante y Glaucé. Las voces polifónicas la convierten en apreciación de Vinale (2018) en una novela coral, en donde Medea aparece en varias veces a lo largo de la obra: en el primer, cuarto, octavo y onceavo lugar. En él se encuentra un eminente contenido intertextual por recuperar los antecedentes más significativos que componen el mito: el de Eurípides, pero también el de Séneca, así como otras alusiones a otros textos a través de los subtítulos que encabeza cada parte estructural. Se encuentran

distribuidos en orden cronológico: la tragedia de Séneca, así como *El banquete* de Platón, dos de ellos de la *Medea* de Eurípides, de *Medea* de Séneca, de Catón, de Ingeborg Bachmann *Fragmento de Franza*, dos de *La violencia y lo sagrado* de René Girard, otro del mismo texto de Eurípides, de Dietmar Kamper y de Adriana Cavarero el *A pesar de Platón* (Wolf, 1998).

Difabio (2015) encuentra entre estas líneas, a las que califica de prólogos, la emergencia de una disposición reformista orientada a “dudar del estereotipo, evitar los prejuicios, refutar las vías inmutables y aprender a escuchar” (p: 61). El texto de Wolf, dispuesto en forma teatralizada a través de los monólogos, se dirige a la conciencia del lector para sacudir la comodidad de lo conocido. Balzer (2005) resalta el enfrentamiento cultural entre etnias dentro de su lectura mítica, como herramienta esta de reconocimiento de lo foráneo como algo asumido desde la extrañeza.

Las connotaciones asociadas a un nombre como el de Medea, hacen de su repetición un catálogo prolijo de significados derivables de una tradición mítica que se presenta ausente en su oralidad inicial. En la cultura escrita de la Antigüedad Clásica se adaptaron las acciones del acaecer narrativo para ser consecuentes con el modelo social en el que las tragedias, como forma de expresión, se insertaron. La de Wolf profesa una inteligencia desbordante, que la llena de elocuencia desmedida para transmitir verdad, causa esta de su rechazo.

Lo cierto es que intimida porque es independiente, porque tiene el raro don de aceptar la derrota con la cabeza en alto y con los ojos abiertos, porque es experta en descifrar mensajes no verbales, porque conoce las debilidades del género masculino y del femenino (Difabio, 2015: 64).

No hay rastro de la magia hechicera negativa de Medea, no son sus dotes sobrenaturales las utilizadas para sanar, sino las que son fruto de la destreza de quien es experimentado en hierbas medicinales, como curandera. No hay magia, sino la aplicación de técnicas psicoanalíticas. Los únicos resquicios del ritual están en actuar en el oficio de un ritual, sacerdotisa o chamán, incluyendo la ejecución de un sacrificio animal, un toro. ¿El mismo que veía en sus ojos Eurípides? El *mover* de Medea en esta situación, ¿es una recuperación de las danzas rituales organizadas alrededor de un altar? Wolf (1998) recupera en *Medea. Stimmen* el rito, en manos de Circe primero, como maestra de

ceremonias, en su segundo monólogo; y en su tercera intervención, al comprobar el vuelo del vestido, se remite al girar de su cuerpo:

Después de haber sumergido el rostro y luego los brazos en la jofaina llena de agua de la fuente, me puse el vestido, comprobé su vuelo, me recogí en la nuca el cabello con la cinta blanca de las sacerdotisas (Wolf, 1998: 176).

Esta resulta la preparación previa para asistir a una celebración en honor a Artemisa, debido a la purificación con el baño y el color del tejido. A pesar de que, por el camino, se auguran las bodas de Jasón y Glauce; momento que da pie a la peregrinación eleusina de los rituales:

Cuanto más alto subíamos, más claramente podíamos ver el paisaje que rodeaba a la ciudad, el verde de la primavera que pronto se agostaría, y veíamos las carreteras que llevaban al río los cadáveres de la noche pasada y los botes que los trasladaban a la ciudad de los muertos [...] y el rebaño de veinte toros destinados al sacrificio que subían la montaña por otro camino, sus mugidos angustiados que llegaban hasta nosotros, me parecieron signos de desgracia [...] ¿No éramos todos víctimas, víctimas sumidas en una silenciosa resignación, que se dirigían al matadero? Me dije: yo soy Medea, la hechicera, si es eso lo que queréis. La salvaje, la extranjera. No me veréis achicada (Wolf, 1998: 180-1).

Y prosigue con una batalla del *mover* brutalmente danzada:

Aquella mañana, en el largo cortejo hacia el santuario de Artemisa, sentí que una violencia funesta se concentraba en la multitud de personas, una violencia que se liberaba en peleas, empujones al borde del camino, y más aún en el obstinado silencio de la mayoría, en sus movimientos crispados, sus rostros fríos, deformados herméticos. Olía la transpiración del miedo, que flotaba sobre el cortejo como una nube, y comencé a sentir un puño duro que me oprimía el estómago, me oprime ahora también [...] He oído muchos ruidos horribles, pero nunca nada más horrible que aquel mugido de los animales sacrificados: era como si gritasen toda nuestra miseria y dolor, y nuestra acusación al suelo (Wolf, 1996: 183-3).

Hasta el frenetismo, pero de emoción más brillante en el sentir, por estar Deméter presente, en un corro cíclico de gran intensidad:

Un ruido conocido, una música, un ritmo que me entraba en la sangre y que me llevó hasta el grupo de mujeres colquidenses que, en la cara de la montaña apartada de la ciudad, celebraban en un lugar de difícil acceso nuestra fiesta de la primavera, la fiesta de Deméter [...] Corrí hacia las mujeres [...] yo extendí las manos, dos mujeres me pusieron entre ellas, me concentré como tantas veces había ensayado en casa y grité: ¡Vamos! Corrimos juntas sobre el lecho de brasas, otra vez sentí la felicidad de ser invulnerable, grité de alegría como ellas [...] Cogí el laurel que me dieron para masticar y que nos produjo tal embriaguez que vimos a Deméter desplazarse exultante por la noche, y nosotras exultamos con ella y comenzamos nuestro baile, que se fue haciendo cada vez más salvaje, el baile del laberinto (Wolf, 1996: 191).

El misticismo ritual de Wolf contrasta con la estética de la Daniela-Medea de Soriano, la cual también fue bailarina, de una danza que según Román (2016: 7) simboliza a Ártemis, de gráciles pies, para desventura de Jasón, que dicen en boca de Miguel: “No, no me gusta verte bailar: provocas, a la vez, turbación, vergüenza, deseo, menosprecio... No es inspiración, es fuego carnal... No eres una danzarina verdadera, no sientes el arte puro, sino una turbia excitación atávica...” (Soriano, 1985: 23). Este detenimiento a un *mover* danzado, que incluso resalta la técnica, cuando Miguel-Jasón encuentra en su bailar un exceso de academicismo. ¿Le faltaba quizás el flujo energético de una actuación expresiva? Había “perfección” en la dinámica de las extremidades hasta el vigor de los pies, y había también algo oscuro, “un cierto demonismo” (Soriano, 1985: 21). A través de la danza, era como Daniela exhibía todo aquello que se repudia por no enmarcare dentro de lo que la mujer debe hacer.

Tampoco se acepta que el ciego amor que Medea siente por Jasón en las fuentes clásicas corrompa por entero su situación personal, sin llegar a negar la libertad de toda mujer a amar —con el escultor Oistros—. Es Medea (Román, 2016) “una mujer de gran fortaleza y seguridad” (p: 5), algo que podría conectarla a la eurípidea, pero no en el hecho de que no es asesina de sus hijos ni de Apsirto, no hay ungüento que entregar a Glauce. Pero sus dos hijos, Mérmoro y Feres, serán lapidados en el templo de Hera. Ante las infidelidades de Jasón, los celos no son una emoción que la anulen, de hecho, subvierte los papeles, y es el hombre el que no soporta que ella haya rehecho su vida.

El intercambio de los roles de géneros deja un Jasón debilitado, con los atributos que se le suponen a la mujer, pero que responden a un estereotipo asumido y alimentado por la colectividad; pues tales rasgos no emergen de uno u otro por cuestiones biológicas. La ira colérica pertenece a Jasón, pero en su caso sí es enajenación al no haber reflexión en la invasión sexual, con la violación.

El intelecto nutre su presencia razonada, sincera y sensible, y a pesar de sus dotes (Difabio, 2015) se le condena a la soledad: “porque dice la verdad, porque señala errores, porque se cuestiona” (p: 63). Los mismos hijos que la opinión popular compadece del destino que sufren en la versión tradicional, son infamados por el colectivo, Medea se convierte en una víctima expiatoria, igual que aquella que es entregada a un sacrificio, como en *Le Sacre*. “Hacer justicia a Medea, sustraerla de la trama semiótica, significa ante todo liberarla del dispositivo al que ha sido entregada por la narración oficial” (Vinale, 2018: 106). Medea hace un acto sacrificial, pero no por inmolar a sus hijos. Estos no son necesariamente víctimas de su sino, pero sí de la descendencia directa de quien la ha hecho doliente. El sacrificio como concepto, está presente en la organización de las instituciones que sustentan la humanidad, según Girard (2012: 75) es parte de la cultura, la cual se traslada al ámbito que mantiene el orden entre quien domina y quien es sometido; hay entonces una desmitificación de la violencia en la justificación de ciertas actitudes que no dejan de resultar crímenes, agresiones y atentados, contra el *otro*.

Aun siendo asesinato, Foley (2000: 68) identifica –también en la presentación que este supone en la eurípidea–, al dar autoridad divina al hecho, el infanticidio como una forma sacrificial. En este acto de inmolar –presente en gran parte de las lecturas– se materializa la máxima renuncia a la que se puede someter la maternidad: la pérdida de un hijo. Al ser sus propias manos las que ejecutan el sacrificio, Medea se impone un victimismo entre las relaciones de dominio no tan dispares a las que Escobar (2009) describe en el “mundo globalizado” (p: 394). Y es que la modernidad no se ha despojado de este despertar ritual sacro, la diferencia es que son otros los procedimientos, y los enfoques, cambian.

Por otro lado, Girard (2005), partiendo del concepto de *katharsis* de Aristóteles, compara la víctima sacrificial, con el héroe o heroína de la tragedia, ambos equilibrados en atributos.

Para que ésta pueda polarizar y *purgar* las *pasiones* es preciso, como recordaremos, que sea semejante a todos los miembros de la comunidad y al mismo tiempo dispar, a un tiempo próxima y lejana, la *misma* y *diferente*, el *doble* y la diferencia sagrada (Girar, 2005: 303).

También significativo que se haga como cualidad indispensable del personaje que protagoniza la tragedia, una no declaración contundente de “buenos” y “malos”. ¿Se respeta esta integración dual dentro del arquetipo de Medea? No en el mito, sino en la forma que la literatura ha tenido de contarla.

A esta situación, se añade la recuperando el concepto de alteridad, en esta lectura se ahonda en la extrañeza de lo *otro* con una relevancia destacable. Medea es “la extranjera por excelencia” (Fedele, 2006: 28) en el tiempo narrativo de la novela, pero también en la Alemania de Wolf que recibe un texto –tras la caída del muro de Berlín– en el que un gran grupo social oprime a un único individuo. En Grecia (Peinado, 2011), había dos categorías dentro del que no tenía patria: las *xenos* –ξένος– procedentes de otros territorios helenos y los *barbaroi* –βάρβαροι–, naturales de lugares más lejanos.

Las acusaciones de Acamante –hijo de Teseo y de Fedra– ejecutarán el honor de Medea, convertida en “delincuente” exiliada, en bruja emisaria de la peste, retirada de su hogar, sufre además el asesinato de sus hijos en manos de los corintios (Fedele, 2006). Las fuentes que recogen esta versión aparecen en torno al siglo VII y VI a. C. en *La Toma de Escalia* de Creófilo de Samos (Martínez, 2012), como una gran falsa acusación que terminará con la reputación maternal de Medea, pues son estos los que blanden sus espadas contra los niños. “Es la xenofobia y la conveniencia política, con sus perversos mensajes al pueblo, la que aquí resulta responsable de los crímenes y la perversa fama de Medea, convertida en asesina por el rumor mezquino popular” (García, 2008b: 42).

¿Hubiese sido más admirada si, en lugar de tomar con tales actos la justicia por su mano, se hubiese suicidado como marca el tópico femenino griego descrito por Iriarte (2002: 158), en una inmolación silenciosa? Y en su culpabilidad ¿debe esta ser juzgada en términos de justicia, o de lo que es justo, cuando se ha intentado representar y potenciar, quizás en exceso, su temperamento bárbaro, salvaje y animal? La transformación que se ha ejercido sobre la interpretación alegórica de tal leyenda se enlaza directamente con la reafirmación de la identidad femenina en la sociedad. La actriz

Nuria Espert, citada en Barrigón (2004) remarca esta cualidad metamórfica del mito: “Al llegar la liberalización de la mujer a Medea se la ve de otra manera [...] ahora se la ve como una mujer ofendida, vejada, humillada, traicionada y que, desde luego, escoge una vía trágica” (p: 151).

“This power is always there, simmering away, in a patriarchal culture that treats women as outsiders yet requires them for its own perpetuation” (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999: 167).

8. El texto mítico de Medea: *mitologemas*, símbolos y arquetipos.

Sólo considerando esta violenta renuncia a su progenie al mismo tiempo como protesta contra la exclusión del universo del erotismo –de la que cree haber sido objeto en calidad de madre– y como prueba más contundente de que sus hijos le pertenecen, como la única recuperación posible de sus derechos de madre, se revela el carácter esencialmente trágico de Medea (Iriate, 2002: 169).

Los *sentidos* que componen los *textos* en su más heterogénea concepción están influenciados por cierta figuración simbólica procedente de una especie de catálogo colectivo en donde poder articular categorías. En su conjunto alojadas según Pavez (2012: 184) en el imaginario colectivo, lo que favorece la posibilidad de tomar lo mítico, en tanto subjetivación de los valores que afectan a la humanidad, como un lenguaje en sí mismo. Es a partir de estos sobre los que la realidad se representa mimetizada en cuerpos operantes de una suerte de inconsciencia simbólica, por la que auto-representarse. “Durand reconoce la relevancia antropológica y social del imaginario, afirmando la importancia de la experiencia subjetiva de lo real, inubicable para las coordenadas del objetivismo” (Pavez, 2012: 187). La perpetuación significativa del imaginario se nutre de símbolos y arquetipos conectados con la realidad objetiva, pero de inevitable incidencia en la subjetividad inconsciente.

El proceso dramático de transducción, al ser en sí una operación intersemiótica de cariz intertextual, hace que estos contenidos reunidos en la categorización mítica se desplieguen en el *tejido* significativo. El arquetipo, como imagen extensible a cualquier lenguaje de significado, se metamorfosea en lo danzado, igual que en el cuerpo del actor, el cual asume una convergencia catalizadora para Andrade (2009: 59) del rito encarnado en la fisiología del *mover* corporal: “movimiento intrapsíquico de transformação energética dos desejos e das motivações humanas em ações conflituais compartilhadas pelo rito teatral” (Andrade, 2009: 59).

La manifestación literaria –en ocasiones tildada de estar contaminada de ficción– de toda la tradición mítica griega, no es para Vernant los “delirios” imaginativos de un poeta que genera un texto *novelresco*, sino que son fruto de “presiones colectivas muy estrictas” (Vernant, 1999: 25). Además, cuando esas referencias míticas son versionadas, reconstruyen la semántica, pero no se separan de su “origen” o de una “reminiscencia” pre-semiótica vinculada al ritual. “Louis Gernet ya lo ha señalado: aun cuando parece

todo inventado, el narrador trabaja en el cauce de una 'imaginación legendaria' que tiene su modo de funcionamiento sus necesidades internas y su coherencia" (Vernant, 1999: 25).

Al ser una entidad de significado casi psíquico, en el sentido de que está vinculado con un soporte colectivo de la memoria, al manifestarse gracias a una reiteración constante de su semántica, la reinterpretación mítica unida a este proceso creativo de traducción intersemiótica –calificado más preciso como transducción, que se ha ido desarrollando a lo largo de la investigación–, supone la arquitectura más potente de su pervivencia múltiple y dinámica. “O arquetipo será revelado, compreendido na sua essência, se o “atacamos”, o colocamos em movimento, o fazemos vibrar, se o “profanamos” desnudando-o nos aspectos contraditórios, através de associações contrastantes e do choque das convenções” (Grotowski, 1962: 52). En la simplificación de los valores de la humanidad, a las preocupaciones esenciales que aquejan a todo ser humano a lo largo de la existencia, está el éxito de lo arquetípico; a pesar de que pueda nutrirse de *mitologemas* de diversa índole, de máscaras temáticas opuestas incluso, pero que, en su raíz, están implantadas en la misma Tierra y nutridas por el mismo binomio astral, de la Luna y el Sol.

El trabajo con un *tejido* coreo-textual como el que se percibe entre los márgenes dramáticos de Martha Graham y de Angelin Preljocaj, constituyéndose texto transducido al lenguaje de la danza, toma de la mitocrítica de Gilbert Durand los recursos de su estructurar en una confluencia *mitémica*. Los *mitemas* reaparecen decodificados y transformados a la corporalidad coreográfica, estos toman forma y estructura en algo intermedio entre ser un espejo de un carácter concreto de personaje, situaciones dramáticas o escenarios. El mitoanálisis en este sentido, nos permite además establecer confluencias entre artistas no sólo de épocas diferentes, sino también de las disciplinas artísticas “hermanadas” en la presente investigación. “El mundo de la mitología reaparece ante el artista como un lenguaje cargado de incomparable riqueza semántica, simbólica, al que él puede recurrir para expresar una nueva comprensión del mundo” (García, 1997: 64). Esta carga simbólica, hallada en las profundidades de la existencia arquetípica del mito, de incidencia psíquica, que establece los puentes entre los significados narrados en su tejido, y aquellos que proceden del ámbito presente del receptor, se encuentra respaldada por la mitocrítica (Durand, 1985).

El *mitema* nutre los *mitologemas*, que a su vez componen el esqueleto de la mitología. El mitema es pues la unidad mínima (López, 2010), al igual que lo es el morfema para la lengua, vistiéndose de los discursos míticos que nutren los “motivos” (p: 27) de su narración. Este es el responsable, según Durand (1985: 245) de la evolución sincrónica del mito, por actuar los mitemas como secuencias diacrónicas dentro del discurso completo. En cuyas proposiciones semánticas se haya una dirección de significado latente y otra patente, reducido a la menor expresión discursiva significativa.

El existencialismo de los *mitologemas* se debe a que cubren los temas sobre las grandes verdades de la humanidad. El simbolismo que integran este tipo de expresiones se categoriza a partir de su presencia dinámica en el armazón mítico (Andrade, 2009). Estos son los representantes del sentir social “como expresión de *psyche* colectiva del pueblo que crea su mitología” (García Gual, 1997: 111), lo que Carl Gustav Jung denominó arquetipos del alma colectiva. Dado su simbolismo, es frecuente que se tienda a la comparación entre distintas interpretaciones de una misma imagen arquetípica: “un mitologema en distintos corpus míticos” (García, 1997: 112). A partir de estas entidades se accede a una representación simbólica de lo narrado. Este tipo de herramientas hacen operativos los análisis que indagan en los resquicios simbólicos, presentes en el tejido mítico. Es a partir de las premisas que componen los mitemas de Medea, por el que se identifica los puntos discursivos que se utilizan para una reproducción o una recreación, según lo que la obra reescrita persiga. Si los mitemas que constituyen cualquier mito son unidades de relación múltiple, construidas a modo de proposiciones en la que se relatan las acciones argumentales, estos son los puntos clave utilizados también en el momento de la transducción. Que pueden ser sustraídos en su existir, modificándolo, o incorporando aspectos simbólicos de diversa índole, ajustados a otros psicologismos.

Esta disposición a la descomposición de unidades menores permite para García (1997) considerar al mito como un sistema de funcionamiento semiológico, “en el que los elementos se definen –como señaló F. de Saussure– por oposiciones y relaciones mutuas” (p: 121). También Ernest Cassirer (Durand, 2013) entiende este tipo de fragmentación del mitema, en unidades semánticas que permiten entender el mito como un “metalenguaje”, al igual que cualquier lenguaje artístico. La fortaleza simbólica de sus signos, convierten al mito en un “relato fundador” que opera desde un antagonismo conciliador, en base a dialécticas dramáticas. Al registrarse este de forma escrita, García

(2008b) percibe la absoluta libertad del metalenguaje del mito, para reescribirse con otra apariencia y en el esclarecimiento del estatus del autor, el inicio de la relevancia *identitaria* de sus variantes. El riesgo de hacer perenne su estructura narrativa es abocarse a restringir su esencia mítica hacia una disposición concreta del relato. “Ulises para nosotros es el de *La Odisea*, no el Ulises anterior a Homero y el de la tradición oral” (García, 2008b: 9). Esto por supuesto extensible al resto de entidades que componen la raigambre mítica.

Lévi-Strauss descompone asimismo el mito como el texto del lingüista, buscando las unidades mínimas de significación, siguiendo un proceso de “oposición y referencia a todo el *corpus* narrativo de la mitología en cuestión” (García Gual, 1997: 122). Su tesis pretende encontrar una gramática de los relatos, que parte según Bermejo (2014) del estudio mítico como sistema lingüístico. “Esos mitemas se articulan formando estructuras significativas de carácter matriarcal, es decir, cuyos elementos se distribuyen en una red de columnas verticales y horizontales que constituyen la trabazón del mito” (Bermejo, 2014: 106). Este enfoque estructuralista del texto ahonda más allá de lo narrado en el relato, para acceder a la sincronía semántica que se hayan en su profundidad. Los mitemas –o frases-relación (Vernant, 2003)– son frases cortas que perfilan la figura del mito. Lévi-Strauss descompone el mito de Edipo, a partir del que se pueden desgranar otros paradigmas, en columnas (Vernant, 2003): (1) “la sobreestimación de las relaciones de parentesco” (p: 19), en Medea el amor hacia Jasón, traicionando a su padre con el robo del vellocino de oro, (2) “subestimación o la devaluación de las mismas relaciones de parentesco”, equivaldría al asesinato de los hijos de Medea como venganza, (3) la negación de la “autoctonía de los hombres, y su relación genealógica con la tierra”, relacionada con la extranjería de Medea en tierra extraña y su condición bárbara y, por último, (4) lo que evoca “el enraizamiento humano, a la manera de una planta, en el suelo materno”, en el sentimiento emocional de Medea hacia el *oikos* propio en una reivindicación de su autonomía de la identidad.

Anna Fedele (2006) interpreta los mitemas asociados a la imagen de Medea “con su piel parda y sus rasgos salvajes” (p: 26) como los detonantes que reactivan su propio arquetipo en otros creadores. Los aspectos que rodean a la maga son aquellos que se perciben en ese *otro* al que se le niega, se le teme, se le evita y se le excluye, vilipendiado por su alteridad. La venganza familiar, es otro de los mitemas, que la vuelven imagen de

la perversión, madre aberrante; recurrente este por otra parte, en otras de las grandes representantes míticas, como Clitemnestra o Fedra.

En estos procesos de transformación mítica, siguiendo a Hans Ulrich Gumbrecht (Martínez-Falero, 2013), se produce una “desmitificación”, en la que además del propio “relato” se trabaja con la experimentación intersemiótica entre (1) lo narrativo de un lenguaje natural que hace del mito literatura y (2) aquello, también perteneciente al narrar, pero expuesto en una estructura dramaturgia coreográfica. Esto se debe a que la cierta descontextualización de sus formas, de la estética que se le confiere entre hipotexto e hipertexto, de la pervivencia del arquetipo original. La fuerza ejercida sobre el símbolo, siguiendo las tesis de *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand (1981) como imagen de representación del imaginario mitificado de un autor, hace de la percepción una *pluridimensión* no limitante a una única forma. El acercamiento al imaginario está marcado por una práctica subjetivada. “Lo imaginario no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto” (Durand, 1981: 36). La convergencia semántica de su estructura está sujeta a una relación de analogía, que surge por la variación de un arquetipo. Al reescribir las obras, recuperando *intertextos* de otra procedencia, los signos recuperados, transferidos o transformados toman las categorías semánticas previas, constituidas en forma de un arquetipo semiológico similar al que Durand se refiere, a partir del artículo *La Pensée et le mouvant* de Bergson. La descripción discursiva tomará el dinamismo simbólico de los significantes, en la estratificación de un sistema de *sentidos* posibles, vinculados a una apariencia de realidad mítica y de ficción imaginaria. En esta articulación del arquetipo, se detiene este en la sustancia conceptual que compone lo mítico.

El término arquetipo, procede del griego *arjetipon*. Según Jung (2003: 70) su origen es bien antiguo, en torno al siglo III, porque en su esencia se identificaría con el concepto de idea platónica, en tanto a que se hace a Dios la “idea primordial”. Son imágenes universales que representan el “drama existente en el espíritu humano” (Ponte, 2015: 107), cuya intervención depende de una participación que Eframiana, Galdós y Ruiz (2007: 133) denominan “psicosocial”.

“Los elementos tipificables que se repiten en la circularidad, en el eterno retorno, como el infinito ‘uróboros’ de la historia, que aparece siempre en acto. Y se reinventa una

y otra vez, constituyen la memoria psíquica ancestral heredada del arquetipo” (Carena, 2019: 14). La convergencia que esta categoría tiene en el pensamiento simbólico, resulta ser el vehículo que trasciende las variaciones posibles del arquetipo, de existencia dinámica. A partir de la introducción sistemática de lo simbólico y lo arquetípico en lo mítico, la representación semiológica de sus estructuras se disgrega en relatos disponibles en la imaginaria colectiva (Durand, 1981). Es por esto por lo que, a raíz de los desastres de las grandes guerras europeas se despertaron sentimientos dormidos en la sociedad, que necesitaban expresarse, bajo dominios nuevos, pero utilizando los arquetipos, como las coreógrafas Mary Wigman o Martha Graham, para evitar reprimir el miedo atroz que asolaba a la sociedad. Por pertenecer a la memoria colectiva de la humanidad, fraguada en gran parte del desarrollo del ser humano. Los arquetipos se erigen como “representaciones instintivas que genera el inconsciente mediante la relación del motivo a representar y la forma de pensamiento” (Ponte, 2015: 109). El mito se nutre de ellos para representarse a sí mismos.

Los arquetipos míticos se almacenan entonces en el “inconsciente colectivo”, aquel que define Carl Gustav Jung, en *El hombre y sus símbolos*; similar a las “reminiscencias arcaicas” de Sigmund Freud, almacenadas en la *psique*. “A los contenidos exclusivos del inconsciente colectivo es a lo que Jung denominó arquetipos y, a los que genera el inconsciente personal, complejos de carga afectiva” (Ponte, 2015: 106). Las entidades arquetípicas, en relación con esta categoría común o universal, que procede (Estramiana, Galdós y Ruiz, 2007) de la combinación entre el concepto del inconsciente de Freud y el de la representación colectiva de Durkheim, se sitúan en una producción de sí heterogéneo según las acciones que se presentan en la cotidianeidad.

El arquetipo procede de un saber mitológico, descrito por Ana Guil (1998) como antecedente arqueológico del estereotipo, en donde se representan rastros primitivos transportados por ese mismo conocimiento mítico. Es esta una entidad que encierra una gran variedad de dogmas sobre los que se erigen los modelos más o menos acordes a una moralidad concreta, a una idea ideológica sobre patrones de comportamiento o a una realidad que encierra ficción en su verdad. Este adopta la forma fisionómica de un actante, personaje tipo, que encierra un saber vetusto, pero sin llegar a ser añejo hasta el punto de hacerse incomprensible para la sociedad contemporánea que haga uso de él. Gilbert Durand (2004: 62-3) lo define a partir de la exposición de Jung, como “imágenes

primordiales” o “prototípicas” con lo perceptible a través de la sustantivación de esquemas subjetivos. Esta apariencia imaginaria de lo arquetípico se enlaza directamente a construcciones racionales que difieren de lo simbólico en tanto a su universalidad. Ambos intervienen en la denominación mítica que hace de su contenido un relatar. “El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas” (Durand, 2004: 64-5). Hasta el punto de que el arquetipo que representa el mito se convierte en una realidad interpretable que trasciende la narración y se inserta en vida, dice Fresneda (2014) “será la voz y la visión del mundo que deseen transmitir los hombres: así comprenderá el mundo la sociedad entera” (p: 59). El arraigo social de esta fuerza simbólica de significado, de semántica heterogénea es, dice Guil (1998) el poso donde asentar los valores que rigen al ser humano en todas las actuaciones de su vivir.

El lugar que ocupa la capacidad creativa de la humanidad en la constitución de estos arquetipos se debe, según Milton de Andrade (2009) a la particular estructuración *mitopoiética* de la mente de los seres racionales. Medea como la madre asesina es un arquetipo, al igual que la asociación oscura, alejada de lógica y de un misterio místico, que la aleja de unos principios de civismo patriarcales.

Las mujeres que ejercían la medicina, escapando al control oficial, eran consideradas brujas y quemadas en la hoguera, mientras que a los varones que tenían dedicaciones parecidas se les veneraba como sabios u hombres de Dios (Bhrenrech y English, 1986) (Guil, 1998: 98).

Medea no se libra de estas acusaciones, que terminan haciendo mella en su integridad hasta ser el arquetipo del filicidio femenino. ¿Qué lugar ocupa Medea en el sistema fenoménico mítico de las imágenes primordiales, arquetípicas? Las que Kerényi (2004b: 18) prefiere llamar “figuras primordiales” por una cuestión terminológica, derivables estas de Jung, como grandes “tipos”. ¿Medea, como madre, se enmarcaría en lo que se conoce como la Doncella Divina? En su supuesto demoníaco existir, probablemente, asociada esta a caracteres que sobrepasan la entidad humana, en base a lo que Núñez (2014) entiende asociado este arquetipo a una “oscuridad moral”. Las cualidades hechiceras recorren las venas de quien se rebela contra la autoridad compartida, no aceptando el remanso de calma pues la rendición no se contempla. Es desde la maternidad, desde donde Medea hace uso de los mecanismos morales de

manipulación humana. Su furia, es como el terremoto que asola la mano humana sobre la naturaleza, hacia la destrucción como camino por el que sembrar y erigir nuevos frutos. Así como el viento huracanado, no hay templanza que apacigüe el ímpetu que ejerce sobre su descendencia, el convencimiento titánico con el que actúa procede de una evolución de su ser desde la Gran Madre hacia la Madre Terrible. Erich Neumann (1974) introduce la idea arquetípica de la Madre Terrible, como aquella que toma los elementos negativos de la feminidad, y de sus aspectos masculinos. Medea parece ser la Madre Terrible, la cual inducida por Jasón se convierte en un monstruo. Su traición a su hogar, en esa precipitada huida de la casa paterna por amor, es un arquetipo negativo del complejo maternal. El robo del vellocino implica el rechazo al padre, y reafirmar lo que Jung (2003) llama “la vida impulsivo-femenina” (p: 92).

“La mujer de este tipo, gracias a su claridad, objetividad y masculinidad, se encuentra a menudo en puestos de importancia” (Jung, 2003: 92), representado este a partir de un estatus entre lo mágico y la divinidad, que la hace superior a la humanidad, por poder burlar cualquier obstáculo que se le presenta; así lo vemos en los antecedentes *medeiros* en el viaje de los Argonautas. Y sigue Jung (2003): “donde su feminidad tardíamente descubierta, conducida por una fría inteligencia, despliega una exitosa eficacia” (p: 92-3), no hay más que leer cómo se defiende en su retórica en las disertaciones que Eurípides le cede a Medea. Una inteligencia, que la ha llevado a juzgarse como la Sabia, y que se adapta en otro tipo de dramaturgias artísticas, probablemente en la misma caracterización del personaje, en su *mover* y en la forma en la que se abordan las acciones narrativas. Jasón confía en que las malas (o buenas) artes de Medea le conducen a un éxito para proclamar su poder, hasta que este se hace insuficiente y busca otra que la sustituya en su gran escalada política. La tesis de Jung no menciona en ningún momento a Medea, pero explicaciones como la que se expone a continuación, parecen hacerla equivalente al elemento *arquetipológico* que desarrolla: “La inteligencia articulada de ella infunde confianza al hombre, y éste es un elemento que no debe despreciarse y que falta mucho más a menudo de lo que se cree en la relación hombre-mujer” (Jung, 2003: 93). En esta inhumana existencia, el dominio de las artes mágicas, en tanto maga o bruja, la hacen cercarse al prototipo de una Madre Terrible. También la identificación con la serpiente, que atrapa a sus presas en un abrazo mortal, con la autoridad maternal terrible de la que habla Jung (2003), desarrollada esta en el volumen de *Transformaciones y símbolos de la libido*.

Por otra parte, en referencia a la masculinidad de Medea, se revela un modelo arquetípico, también de Jung (2003), en el que se resaltan los elementos masculinos presentes en cualquier mujer, el *ánimus*; frente al *ánima*, lo femenino del hombre. A partir de esta distinción el *ánimus*, la ira de Medea irá en creciente conquista psíquica en la medida en que actúa para emanciparse de un sistema que, como hemos visto, la oprime; por otra parte, el *ánima* de Jasón se hace patente ante una construcción heroica que no cumple con los requisitos que lo deberían identificar, respecto a su propio arquetipo. La categorización no debe identificarse con los dogmas cristianos o atribuciones filosóficas del alma humana, sino con una noción arquetípica, ligada a una proyección psíquica. El origen de esta dualidad está presente en las parejas andróginas o “syzigias” divinas, cuya división bipartita entre masculino y femenino, se proyecta a los caracteres humanos (Jung, 2003). La pureza no existe, siempre hay algo de *yang* en el *yíng*.

Todo hombre lleva la imagen de la mujer desde siempre en sí, no la imagen de *esta* mujer determinada, sino de *una* mujer indeterminada. Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente, que proviene de los tiempos primitivos y, grabada en el sistema vivo (Jung, 2002: 471).

Los arquetipos de Jung nutren el inconsciente colectivo, como pequeñas piezas de un gran puzzle que sustenta los esquemas mentales que definen al individuo, y que según Griffiths (2006: 5) posibilitan la interrelación cultural. Al ser su presencia una subjetivación explícita en transmisión intergeneracional, la experiencia, dice Jung (1970: 54) sería equivalente, en cuanto a que los arquetipos se repetirían a pesar de ser las situaciones divergentes.

El arquetipo, adaptado a un expresar literario comunicativo se manifiesta para Northrop Frye (Segre, 1985) a través del símbolo como entidad, hecha imagen recurrente. La discriminación de los elementos que construyen el imaginario semántico hace del arquetipo una unidad mínima, a través de la cual se expresa en narrativas variables, pero que tiene como peculiaridad, su reiterada presencia (Amezcuza, 2011). Es a partir de los relatos, en todas sus formas, por lo que el arquetipo se difunde, incluso almacenándose en el subconsciente, en la historiografía de la cultura. “En todas las culturas occidentales aparece una ‘cenicienta’ o una ‘bella durmiente’, esperando al ‘príncipe’ que llegará para redimirla de todos sus pesares” (Guil, 1998: 99). Es por esto, por lo que en el modelo del mito se halla el arquetipo el modelo psíquico que representa las acciones humanas, no en

vano, los mitos “son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma” (Jung, 2003: 12); podemos dar cuenta de ello al valorar la recurrencia reinterpretativa que se ejerce en el ámbito cultural artístico. El mito, como discurso primordial que presenta reminiscencias pre-semióticas, y que en su virar social se convierte en gesto, en imagen, el *texto* tejido para la generación de los sentidos posibles (Durand, 1985).

Habiendo indagado en torno al concepto de arquetipo, mitologema y mitema, es el momento de detenernos en el símbolo como conocimiento ajeno al discurso racional, que pertenece al plano de la *gnosis*, y que se manifiesta a través de sistemas (Durand, 2013). Partiendo del hecho de que el hombre se concibe como un “homo symbolicus”:

La religión, el mito, la filosofía y el arte no son sino los más altos sistemas simbólicos de una cultura, las “figuras” con las que nos proveen y que nos constituyen pueden ser “interpretadas”, traducidas (e incluso traicionadas) sin por ello agotar su *sentido* (Solares en Durand, 2013: IX).

Las connotaciones de la palabra símbolo, se han ido contaminando de cierto aspecto ficticio, ajeno a la realidad, o que al menos, pertenece a una parcela incorpórea. Si volvemos al origen del concepto, los griegos le atribuían una capacidad aglutinadora, pues el significado concreto del término *symballein* era “reunir” (Armstrong, 2005: 24). Al existir una correspondencia entre lo divino y lo terrenal, el *symballein* es el adhesivo que permitía conectar las equivalencias que se hallan, además de que lo que se incorpora como “referente oculto” (Armstrong, 2005: 73), no está separado de lo tangible. “Como la semejanza constituye una especie de identidad, hace que esa realidad invisible adquiera presencia” (Armstrong, 2005: 73).

El mito, en tanto relato que trata sobre aspectos que conciernen a seres divinizados o heroicos, utiliza el lenguaje simbólico para manifestarse. Al tratar el tema del “origen” de algo o alguien, según Kattia Chinchilla (1992: 48), por encargarse de contar las vicisitudes por las que se instaura una forma de comportamiento, se muestran arquetipos ritualizados o se justifican las acciones humanas. “El símbolo es el vehículo idóneo para reducir lo que, en apariencia, es irreductible. No es reflejo de una realidad objetiva e inmediata, sino que apunta a lo más básico, a lo más profundo” (Chinchilla, 1992: 47). El fuerte grado simbólico del mito es señalado también por Tejero (1997) “entendido como

objeto, animal, personaje, que proyectan hacia una idea; expresión de lo psíquico, signo polisémico y funcional” (p: 281).

Las alegorías simbólicas que desprenden los mitos aluden para Diel (1976), a la representación de las atribuciones que los seres humanos tienen, por lo que son las divinidades y las figuras heroicas quienes asumen los signos metafóricos que expresa el mito. “La significación simbólica que se substituye al sentido alegórico es de orden psicológico por el hecho de implicar la actividad intencional de las divinidades antropomorfizadas” (Diel, 1976: 6). Las pretensiones humanas nutren a estos entes sobrehumanos, cuya existencia depende de unos conflictos que están determinados por su temática y que catalogan los relatos en metafísicos –origen de la vida– y éticos –comportamiento de los vivos–. Solares, citada en Durand (2013: IX) entiende que “la dinámica o diseminación narrativa, dramática”, construida en clave simbólica, está constituida por la imagen mítica. Imágenes estas simbólicas que tienen un equilibrio en el caos; que se transmiten como relato –forma que representa al mito–, constituido por arquetipos que se van integrando en la sociedad; pero que pueden adoptar otro tipo de imágenes cercanas a la abstracción. “Es también ‘diseminación’ diacrónica de secuencias dramáticas y símbolos; sistema último de integración de los antagonismos; discurso último que expresa, en definitiva, la guerra de los dioses que luchan con nosotros en nosotros” (Solares en Durand, 2013: X). A partir de las producciones culturales y artísticas, actualizan el mito. “Durand, observa, apoyándose en los trabajos de M. Eliade, C. G. Jung y H. Corbin sobre las imágenes arquetípicas, un continuum, la misma intención del hombre de dar cuenta de su existencia histórica bajo la preeminencia de la *imagen*” (Solares en Durand, 2013: X).

La convergencia de lo simbólico a través del arquetipo genera puentes significantes en el entramado intertextual, y permite expresar el mito de una manera más verídica (Durand, 2013) que el propio registro histórico. Esto se debe al poder que lo simbólico ejerce en toda esta red colectiva, que interconecta procedimientos inconscientes en el ámbito colectivo.

8.1. La tragedia de Eurípides y de Séneca: hacia una matización semántica de Medea en la Antigüedad Clásica

El personaje de Medea tanto en Séneca como en Eurípides es una y muchas. Es una para quien la lee, pero muchas porque tal es el número de quienes pueden leerla [...]. Al final de la lectura nos invade un gusto amargo porque se quedan en el alma retazos que no se pueden abarcar, versiones que no se logran aprehender, multitud de investigaciones que no llegan a manejarse, Medeas que no encuentra espacio. Este poder encantador de Medea embruja, y cada cual se queda con “su” Medea, pero sabiendo que el número de los que se acerca a ella es innumerable (Aurora López, 2002a: 208).

La primera versión corintia conservada del mito de Medea es la recogida por Eurípides en su tragedia homónima. Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999) le atribuyen a su texto el origen bárbaro, es decir no griego, dotándole de unas limitaciones sociales concretas y de una disposición de carácter acorde con esa etnicidad. El filtro latino corresponde a la voz de Séneca, dentro de la institución del Imperio romano, desde un estoicismo que trataremos a continuación.

El prestigio de Séneca nos dice Henry y Walker (1967: 169), de ser comisario de la llamada Tragedia de la Sangre y del posterior, Teatro de la Crueldad, es comparable también a la imagen sangrienta que se atribuye a la Medea de Eurípides. La fama senecana en cambio, supera a la eurípidea por el horror de concluir la masacre de los infantes frente al espectador. Calculadora es la Medea de Séneca, mientras que la de Eurípides, es violenta (Martínez, 2012) cercándose a una irracionalidad racional, por permitir que lo animal la conquiste, pero no dejar de perecer en un *pensar* sopesado. La rabia que acarrea la de Séneca perpetra cada palabra que emerge de sus labios, frente al sufrimiento de la de Eurípides, tiñendo de negrura su aura. Quignard (2017: 157) equipara a la Medea que construye Séneca con la diosa babilónica Ishtar y con el emperador romano Nerón. La muerte la acompaña durante su vida, así ella lo ha elegido pues la única respuesta posible para el sufrimiento es la muerte.

La Medea romana, propia de la arena romana, es la naturaleza primaria que está detrás de la guerra humana, primaveral, marcial. Ut tigris. Como una fiera. Impetus et antiquus vigor. Virulencia originaria. Noctis aeternae chaos. Confusión de la noche eterna (Quignard, 2017: 157).

Este vaivén por la atmósfera de la Antigüedad, entre la voz de lo romano y la de lo griego es un diálogo de sincronía académica en las investigaciones que versan sobre el mito de Medea. Son sus atribuciones arquetípicas dadas al mitologema en sí, las que se difunden en la iconografía asociada a su imagen, y como tal, las utilizadas en el fructífero fenómeno de la intertextualidad intersemiótica, de aquella forma de traducción, que se torna transducción por ser una transferencia entre lenguajes artísticos. Y ya hemos visto, como “por muchas alteraciones que sufra el mito, siempre se sostiene engarzado en los hilos esquemáticos que originaron la narración” (Martínez, 2012: 22), porque se ha constituido arquetipo de sí, formando parte de una memoria colectiva, inconsciente, perpetrada en el tiempo.

En la prosa de Eurípides, en las primeras líneas pronunciadas por la Nodriz, se presenta a un personaje que trae desgracia, de carácter inestable e impulsivo –v. 36-46–:

Ella odia a sus hijos y no se alegra de verlos, y temo
que vaya a tramar algo inesperado, [pues su alma
es violenta y no soportará el ultraje. Yo la conozco
bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un
afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio
en la habitación donde está extendido su lecho, o que
vaya a matar al rey y a su esposa y después se le
venga encima una desgracia mayor], pues ella es de
temer. No será fácil a quien haya incurrido en su odio
que se lleve la corona de la victoria (Eurípides, 1991: 214).

Esta identidad todavía no revelada, aparece de viva voz en la de Séneca, pues es la propia Medea la que pronuncia los primeros versos –v. 1-55–, en tercera persona, siendo conocedora de los acontecimientos que ocasionan su furia. La diferencia es que, en su exilio, sus hijos no la acompañan. Sus deseos de venganza se justifican por querer que Jasón sufra una situación equivalente, aún a expensas de quebrar de tal forma su maternidad. “En palabras de Foley, Medea intenta recuperar su condición heroica, que la caracterizaba en otro tiempo; desea vivir su identidad como hija de nobles antepasados (1989, p.76)” (Peinado, 2011: 20). Esta reacción, la de las ansias vengativas como resarcimiento, es natural en el proceder humano. Está presente, según Coria (2014: 91), en gran parte de la poesía griega.

¿Por qué dejar que disfrute de un feliz matrimonio, con otra mujer, pero con los hijos que creía que eran fruto de amor?

En la versión de Séneca:

Medea ha sufrido una *injuria* (o así lo siente ella) al haber sido repudiada y expulsada de Corinto sin sus hijos, continúa con el *dolor* (“rencor”, “resentimiento”), al que sucede una respuesta airada (*ira*), una pasión que podría ser controlada de seguir los consejos de la Nodriz (la *bona mens*, la *ratio*); sin embargo, la heroína no solo no rechaza el *impulsus* de esta pasión, sino que lo alienta hasta convertirlo en *furor* (“locura transitoria”), exhortándole a tener la fuerza para comentar el crimen, el *nefas*, que ha de superar al sufrido, ha de ser abominable, más allá de cualquier regla humana, un acto que la convertirá inevitablemente en un *monstrum* (Pérez, 2018: 228).

En la de Eurípides, el discurso de la culpa (McClure, 1999) articula roles ajenos a la preceptiva social, permitiendo que sea Medea quien dirija el desarrollo discursivo, no solo del coro, sino también del grupo masculino: Creonte, Egeo y Jasón. Hacer de su posición un lugar dominante frente a otras instituciones que ostentan un estatus poderoso, es significativo, en base a ser un sentido concreto de justicia, más que la ira o el dolor, el motor de sus razonamientos. El conocido discurso de Medea, cuando se le da voz para defenderse, está orientado a persuadir²³⁶, a buscar la empatía hacia su ser, como una mujer común, en igual de condiciones que el resto del grupo femenino que pueda estar escuchándola. Medea, como protagonista de su tragedia, no se deja a la mudez, no cumple ese requisito que Walter Benjamin (2006) desarrolla: “Lo trágico se ha dotado de la forma artística del drama para poder representar precisamente el callar” (p: 317). Su soledad no depende del silencio, sino de la incomprensión. Ella domina el lenguaje, no es esa su carencia. No es tanto una interacción conversacional como un debate oratorio. La claridad con la que expone la situación de dependencia y subordinación que padece el colectivo en Corinto, así como el manejo de la *ars retórica* en la construcción de su discurso, motivan a identificarse con su desgracia. Sobre todo, entre los vv. 225-229, porque aun habiendo amado a Jasón, no ha sido correspondida con igual afecto:

²³⁶ En Foley (2001) se dedica un capítulo completo a esta labor propia de los discursos retóricos, que busca persuadir a la audiencia con el contenido y la forma en la que se expresa lo contado: *Tragic mothers: Maternal persuasion in Euripides*.

[En cuanto
a mí, este acontecimiento inesperado que se me ha
venido encima me ha partido el alma. Todo ha acabado
para mí y, habiendo perdido la alegría de vivir,
deseo la muerte, amigas, pues el que lo era todo para
mí, no lo sabéis bien, mi esposo, ha resultado ser el
más malvado de los hombres
(Eurípides, 1991: 221).

A continuación, Medea empodera un mensaje reivindicativo en el que aviva la desigualdad en el matrimonio, un contrato donde es el hombre quien domina las puertas del hogar. “Ellos no sufren ninguna de las pruebas descritas por la heroína, ni deben someterse a la esposa en ninguna medida” (Álvarez, 2005: 78). En el caso de Eurípides, la alianza entre ambos, no se ajusta a los estándares ordinarios, no hay regalo de ajuar como intercambio mercantil, tampoco el patriarca entrega a su hija a otro hombre, que se convertirá en dueño de sí. A estos hechos hay que añadir la falta del ritual que dicta intercambio de presentes entre hombres, apuntado por Rabinowitz (1993: 138) como prueba para afianzar el compromiso que se está llevando a cabo. Esta pérdida de la tradición ateniese en el enlace matrimonial iguala los estatus de Jasón y Medea en una misma balanza, a pesar de que los discursos que se profesen correspondan a las variaciones culturales de ambos. En el agón de la versión de Séneca, Medea recrimina a Jasón su entrega absoluta hacia un vivir común, a partir de la mención evocada de esta situación en la que es la mujer realmente la que desposa al hombre. Pues es a partir de la iniciativa de Medea, durante la expedición argonáutica, a partir de la cual es posible instaurar un enlace, pasional para una y codicioso para otro. A partir de esta se obtiene una dote impropia, por proceder “contra” el padre, no “con” su beneplácito. El texto en cuestión corresponde a la traducción de Unamuno, al Acto 3 escena segunda: “Patria, padre, hermano, honra, te los cedí. Con esa dote me casé; devuelve a la desterrada lo suyo” (Unamuno, 1996: 569). El equivalente en la traducción de Séneca (1979) manejada en la investigación, se encuentra entre los vv. 496-499, por haber tomado la cita con algo más de contexto.

[nada me llevé en mi destierro; sólo
los miembros de mi hermano. E incluso éstos los sacrifique

por ti; ante ti nada valió mi patria, ni mi padre,
ni mi hermano, ni mi honra; con esta dote me casé.
Devuelve a la que huye lo que es suyo (Séneca, 1970: 314).

En ambos casos, nos encontramos con una Medea que se lamenta por dotar de confianza a una “empresa”, su matrimonio, que no le otorgó beneplácito propio, porque ni tan siquiera los hijos “pertenecen” a la mujer. A pesar de ser consciente de que Jasón le utiliza –en el Acto 3 escena segunda–, Medea fantasea con otro tipo de huida de Corinto, al lado de Jasón y enfrentándose a Creonte y a Acasto:

Jasón: ¿Y quien resistirá si es que estalla una doble guerra? ¿Si Creonte y Acasto juntan sus armas?

Medea: Añádeles los colcos y al caudillo Eta, agrega los escitas o los griegos y los ahogaré a todos.

Jasón: Me aterran los altos poderes.

Medea: Más bien no sea que los codicies (Unamuno, 1996: 569).

Medea representa la voz de infinidad de mujeres a lo largo de la historia a pesar de que en la senecana se pretenda silenciarla, callarla hasta hacerla enmudecer; más allá del contexto helénico de Eurípides, al menos antes de su venganza: vv. 230-241. Es descrita según Coria (2014) como una “necesidad de Medea de persuadir al Coro de mujeres corintias²³⁷ de que su venganza es una justa y necesaria retribución por las injusticias recibidas de Jasón” (p: 27). La identificación es metafórica, y Medea busca en ella, “lo cual pone de manifiesto no sólo su *sophía* en el manejo del *logos*, sino el poder del *lógos* mismo en la sociedad de la época” (Coria, 2014: 36).

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras,
las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos
por tener que comprar un esposo con dispendio
de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste
es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside
en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres

²³⁷ El coro en la versión de Séneca no tiene este papel de cómplice, no se dirige a Medea en ningún momento. Tampoco está compuesto por mujeres, por lo que no hay oportunidad para que se produzca ningún tipo de connivencia entre ambos; de hecho, simpatizan con el “bando” contrario: Jasón, Creonte y Creusa (Coria, 2014).

no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho (Eurípides, 1991: 221-2).

Hay que recordar que también compara el sufrimiento del parto, con las heridas de combate, en un afán no tanto de superar, sino de equilibrar la posición de la mujer respecto al hombre.

Escribe la estudiosa feminista del mundo clásico Nicole Loraux en su artículo de 1981 “Le lit, la guerre”, “se trata más bien de un intercambio; o, al menos, de la presencia de la guerra en el meollo mismo del parto” (Rose, 2018: 63).

Foley (2001) destaca el silencio del coro durante un discurso en el que logra conectar con una patria extranjera, expresando la “aprobación” a encaminarse a la venganza –vv. 267-268–: “Tú tienes derecho a castigar a tu esposo, Medea” (Eurípides, 1991: 222); pero sobre todo la tolerancia implícita. Foley (2001) dice “even tacitly consent to the destruction of the members of their own royal family” (p: 258). En el razonamiento de Medea, se argumenta el mal que la acechará haciéndola una de las criminales más detestadas por el colectivo social. Eurípides permite que lo medite, le deja cavilar sobre tales actos, pero “su lúcido razonamiento no esquiva su dolorosa ruina, no le evita avanzar, impulsada por su afán de venganza, hacia la destrucción de lo que más ama” (García en Eurípides, 2010: 15). “Yet to the extent that Medea was made sympathetic and seemed to suffer, women in the audience must be ambivalent” (Rabinowitz, 1993: 150). En nombre del amor se han quebrantado las normas de la moralidad auténtica, la flaqueza y la debilidad humana. Es por ello, que el discurso feminista, ha ido conquistando a esta mujer, que atentó la disertación mitológica con el estereotipo del “eterno femenino” antes expuesto. Aunque, la lectura de este calibre es bien posterior al texto de Eurípides.

Fue tema específico del capítulo *El paradigma femenino a través de Medea*, las reivindicaciones feministas del mito. No por ello evitar hacer una mínima alusión al hecho de que es a partir de la década de los 70 del pasado siglo, donde Anna Fedele (2006: 25)

localiza un repunte en las relecturas de Medea en el ámbito literario, a partir de una perspectiva feminista: haciéndola víctima, en *Carta a Medea* (1977) de Helga Novak o resaltando su heroicidad ante la incompreensión que sufría ante la soledad atormentante de su presencia en un mundo masculino, en *Absolución para Medea* (1987) de Ursula Hass. Esta respuesta, de la que Novak y Hass son paradigmas concretos, responde a una necesidad del colectivo femenino de encontrar respuestas modélicas ajustadas al momento. “Figuras que no sean madres, vírgenes, hermanas o brujas, tal como las conocemos según la visión patriarcal, sino que tengan una personalidad propia, independiente de la mirada masculina” (Fedele, 2006: 33). Para reconstruir con los pedazos rasgados por la opresión de siglos de historia, se revierten las imágenes de la mujer, ante la contaminación misógina de gran parte de los textos mitológicos clásicos (Cavarero, 2009; Fedele, 2006; Woolf, 1998). En Medea se almacenan varias “identidades”, no por ser esquizofrénico su pensamiento, sino porque en su figura femenina, pueden desligarse distintas formas de *vivir-se*. La Medea madre, la Medea mujer, la Medea esposa o la Medea hija. De esta heterogénea identidad se representa en Séneca, un *yo* resbaladizo, que salta de uno a otro. La Medea que reconoce su maternidad, y la niega por no soportar compartir paternidad con a quien tanto odia. Entre los vv. 915-957 se distiende esta vacilación casi enfermiza, pero de cuyo inestable existir es consciente, así lo expresa –vv. 939-944–:

Una doble marea me arrastra en mi indecisión:
como cuando los vientos impetuosos entablan
una guerra cruel y de uno y otro lado se levanta la
amar en olas que entrechocan y el piélago hierve agitado,
no de otro modo es el oleaje de mi corazón. La ira
ahuyenta al cariño y el cariño a la ira. Cede al cariño,
resentimiento (Séneca, 1979: 336)

El mar, imagen de vida, como renacimiento y de muerte, como transformación, es símbolo “de una situación de ambivalencia que es la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 689). Está relacionado también con el corazón, como poso emocional, estado de inquietud, cuando su *mover* se cede a la atracción de los astros. La corriente de las aguas es como el flujo

que corre por sus venas, dejándose atrapar por la ira, por la angustia tormentosa, por la pasión. ¿Es este el clamor de su alma?

Si se resalta el empoderamiento de Medea como mujer antes que como madre, el sacrificio que ha descrito Escobar (2009) moldea la interpretación del acto de asesinato como el engendramiento de su propia individualidad, desposeída de crédito social y todavía hoy en régimen desigual, como la exaltación más grande posible para reconstituir su *yo*. “La formación del yo es producto de la lucha por la preservación de sí frente a una naturaleza externa amenazante y de la sublimación de los impulsos libidinales” (Escobar, 2009: 395). En Medea su *sí mismo* se pierde por la incidencia de la organización social patriarcal, representada por Jasón. Necesita recuperarlo. Al ser víctima de una constricción colectiva, las consecuencias tienen que afectar a un estatuto corporal mayor, encarnado en sus hijos, pero que trasciende a una idea colectiva engrandecida ¿Por qué hacer de esta reacción tal acción violenta? Escobar (2009) la justifica, sin utilizar a Medea como paradigma de la dialéctica que trata en su trabajo, a partir de una desigualdad acusada entre lo que se da y lo que se recibe. La reacción psicológica ante esta situación desequilibrada es “resentimiento, rencor y deseo de ejercer violencia sobre el otro” (Escobar, 2009: 396). El asesinato es la respuesta ante la violación metafórica de la intimidad sexual, al tomar Jasón uno de los supuestos bienes más preciados de la mujer. “Virginity once lost can be restored only by the sword” (Nussbaum, 1994: 457). Es por los sentimientos humanizados de Medea, por los que según Diodoro –citado en Robles (1996: 92) –, el delirio tras la traición de Jasón la empujarán a cometer el acto atroz de matar a sus hijos.

Sujetas al deseo, al botín o a la fatiga de los varones, las mujeres eran repudiadas con la misma arbitrariedad con la que las desposaban, mercadean o confinaban y no había dioses, poderes ni mando que las librara de un absoluto sentimiento de indefensión (Robles, 1996: 92).

Las mujeres eran poco más que objetos, con los que se podía uno entretener. Medea reivindica con sus actos una presencia ausente, pues sus habilidades como hechicera no fueron suficientes para enfrentar los designios de su vida. Robles (1996) encuentra en las palabras de Eurípides la primera semilla de un discurso feminista, incluido este ya, unos párrafos más arriba –vv. 230-251–.

Eurípides sondea los abismos de la inseguridad humana, y precisamente porque no hace concesión alguna a lo que tranquiliza o consuela, es un hijo legítimo del siglo V, un ateniense, que aprendió las duras lecciones de su época y no temía arrostrar sus consecuencias (Bowra, 2007: 212).

El nacimiento de Eurípides se sitúa en torno al 480 a.C. o el 484 a.C.; es el último en presentarse ante la cultura ateniense, precedido por Esquilo, quien intervino en la contienda persa, y por Sófocles, participante cantor y danzante de gran triunfo en Salamina. Su muerte fecha meses antes de la derrota de Atenas en la Guerra del Peloponeso, en el 406 a.C. (Eurípides, 2010), en Macedonia (Leiba, 2016). “Al conocer su muerte, Sófocles, el fecundo y anciano Sófocles, hizo desfilar a sus actores en el teatro ático de Dioniso vestidos de luto y sin coronas festivas, para rendir homenaje a su gran rival” (García en Eurípides, 2010: 9).

El poeta convivió en un ambiente ilustrado, antes de la crisis de la Guerra del Peloponeso, coetáneo a Protágoras y Heródoto, de familia acomodada, tuvo tres hijos: Mnesárquides, Mnesíloco y Eurípides el Joven. La fecha de su primera tragedia coincide con el año de fallecimiento de Esquilo, en el año 455 a. C., aunque el primer título del que se tiene constancia, según Carlos García Gual (Eurípides, 2010), es el de *Las Peliades*. En total, unas 100 tragedias, de las que se conservan dieciocho: *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Los Heraclidas*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Las Suplicantes*, *Heracles*, *Ion*, *Las Troyanas*, *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Las Fenicias*, *Orestes*, *Bacantes*, *Ifigenia en Áulide*, *El Cíclope* y *Helena*. A estas, igual hay que añadir *Reso*, de dudosa autoría.

En el paisaje artístico de cualquier época, ocurre a menudo un no reconocimiento de la crítica del receptor contemporáneo al autor. Dejar que los vótores lleguen póstumos a una escucha silenciosa, no ovacionada en el tiempo y lugar de su presente, ocurre cuando hay una falta de comprensión o asimilación de los temas, formas o estilos que trata. Al menos, no se hizo de rogar su recuerdo y durante el helenismo –a partir del siglo IV–, ya se ha sido consecuente con su maestría.

En vida, como decíamos, los atenienses le regatearon sus aplausos, pero, apenas desaparecido, se convirtió en el trágico predilecto, y fue para muchos el más profundo intérprete de la existencia, un poeta que unía la fuerza de la expresión a

la visión más lúcida de una humanidad doliente en la que los espectadores reconocían sus propias angustias e inquietudes (Gual en Eurípides, 2010: 11).

Antes de escribir su conocida obra trágica, había ahondado ya en las argucias “justicieras” de este personaje a través de *Las Pelíades*, cuya representación data del 455 a. C., en donde se presenta el relato del asesinato de Pelias alentado por la mente de Medea (Álvarez, 2005). Además de fragmentos datados del 440 a. C. de *Frixo*, *Egeo* y *Hipsípila* (Martínez, 2012). Pero es la tragedia posterior, ya titulada como *Medea*, del 431 a.C. la que se toma como modelo estandarizado del mito. Fecha esta de su representación, en época primaveral en Atenas.

Para recuperar este concepto de oralidad que caracteriza al mito, así como a la fluidez liviana de sus estructuras, asimilables en distintos contextos, autores y estilos, acentuar las licencias que el propio Eurípides se toma en la reescritura de la narrativa de Medea. Prefiere en este sentido dejar que Jasón y Medea convivan como esposos en Corinto tras el exilio en Yolcos. No se concreta el tiempo que permanecen en esta situación, pero es una cuestión importante para resaltar en cuanto a significar, en parte, la traición del hombre con otra mujer, la hija de Creón, por pura ambición política y económica.

El abordaje trágico de su obra se ubica en una concepción arcaica de la construcción de la tragedia, a pesar de pertenecer a una generación más modernizada frente a Esquilo y a Sófocles. Mastronarde (2000: 29) habla del reconocimiento crítico como un abandono, cercano a una destrucción de sus principios, pero considera que no es una perversión, sino que resulta esta una exploración de “a living genre” (p: 34). Cecil Bowra (2007) lo justifica como el ensalzamiento de lo primitivo como herramienta para la evolución de conceptos más que de formas. “Su espíritu indagador, interrogante, parece que sintió la necesidad de ese formalismo como una manera de conservar el control de sí mismo y de adaptar el modernismo de sus pensamientos a un arte antiguo” (Bowra, 2007: 198). Se quiebra la temporalidad presente del drama en pro de un tiempo remoto pasado, que engrandezca lo mítico, en búsqueda de que la religiosidad mítica impere en la sociedad con un calado, no tan diferente a lo que se espera en la actualidad con las lecturas póstumas de los mitos. El enfoque artístico de las tragedias refleja un pensar comprometido con otras maneras de mirar el mundo, todavía no inspeccionadas, a partir de una conciencia patética hacia los valores del individuo social. Se le reconoce en la

exposición de la condición humana (Arteta, 1984) un marcado psicologismo, por el abordaje de la emocionalidad, de las pasiones en el curso de la razón. De hecho, Jaeger (1978: 320) le asigna la categoría de ser el primer psicólogo que atiende las “patologías del alma”.

La divinidad que aparece enmascarada en las tragedias de Eurípides recoge oculta una esfera dionisiaca propia de la temática del género griego, dice Nietzsche (2016): “era un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*” (p: 110). A pesar de que ya es desde Sófocles, cuando se manifiesta un alejamiento de lo dionisiaco en la estructura coral, dirigiéndose Eurípides hacia una *epopeya dramatizada*; aunque, este estar entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se traduce en esa visión socrática²³⁸ de su arte, donde el entendimiento de la obra prima sobre cualquier elemento accesorio, puesto que “todo tiene que ser inteligible para ser bello” (Nietzsche, 2016: 112): el canto coral, el lenguaje, la estructura, los personajes y la organización dramática.

“El *prólogo* eurípideo nos servirá de ejemplo de la productividad de ese método racionalista” (Nietzsche, 2016: 113). Al ser un resumen estructural, en el que se presenta a los personajes y se exponen los distintos puntos sobre los que se introduce, se desarrolla y concluye la acción; de forma que resulta una forma de anular las pulsiones tensionales del argumento. La llamada “tensión épica” de la trama trágica, no es de interés para Eurípides. “Ese efecto ha descansado en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe principal crecían hasta convertirse en un río ancho y poderoso” (Nietzsche, 2016: 113). La experimentación del *pathos* generado en escena sería tan solo posible, así lo hace notar Nietzsche (2016) en el tratamiento que Eurípides hace de sus dramas, cuando el espectador no se entretiene en atender a los entresijos de la acción, en resolver los enigmas presentados, sino en dejarse embargar por el padecer de los caracteres y la belleza poética. “De esta manera, Eurípides es, sobre todo en cuanto poeta, el eco de sus conocimientos conscientes; y justo esto es lo que le concede una posición tan memorable en la historia del arte griego” (Nietzsche, 2016: 114). La voz del prólogo declamaba como si se tratase de una divinidad, introduciendo una anticipación argumental percibida como una ventaja dramática.

²³⁸ Nietzsche (2016) menciona el rumor ampliamente extendido en la Antigüedad Clásica, de que Sócrates escribía junto a Eurípides sus textos teatrales, aunque la credibilidad de esta afirmación es cuestionable en tanto que Wilamowitz aprecia las disparidades entre las edades de ambos, filósofo y dramaturgo, a pesar de que Teleclides, Callia o Aristófanes.

A continuación, se adjunta la explicación que Nietzsche hace del tratamiento eurípideo de la tragedia frente a Sófocles y a Esquilo:

Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionalmente busca lo más inteligible: sus héroes *son* realmente tal como hablan. Pero, al hablar, se manifiestan también por completo, mientras que los caracteres esquileo-sofocleos son mucho más profundos y complejos que sus palabras: en propiedad, sólo balbucean sobre sí mismos. Eurípides crea los personajes mientras al mismo tiempo los disecciona: ante la anatomía que realiza ya no queda nada oculto en ellos [...] ningún poeta de la Antigüedad había estado en condiciones de justificar verdaderamente lo mejor de su obra con razones estéticas (Nietzsche, 2016: 218).

Por otra parte, Roland Barthes (1986) en *Lo obvio y lo obtuso* categoriza las tragedias de Eurípides dentro de una orientación realista en donde:

El signo ya no remite al mundo, sino a una interioridad; la propia materialidad del espectáculo convierte su conjunto en un decorado, y en el mismo momento en que la *coreia* se disuelve, sus elementos se convierten en simples “ilustraciones”, a las que se pide que sean plausibles (Barthes, 1986: 90).

Al hacer Eurípides el desenlace trágico desde el infanticidio maternal, su obra constituye uno de los *mitemas* referenciales del arquetipo de Medea, representable en el resto de las lecturas que se han provisto en el arte. El amor maternal en la época clásica era el más puro, de naturaleza “inquebrantable”, el cual, si eludimos el derramamiento de sangre Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 155) mencionan el retrato cariñoso que Eurípides hace de ella. Los estereotipos de género se intercambian en su entidad de límites exacerbados, de ahí la tenebrosidad de su sola existencia, y se sugiere, de nuevo, en el grupo de corintias que integran el coro (Griffiths, 2006).

En Séneca, continuista en el infanticidio, refiriéndonos a la lectura que de él hace Macintosh (2000a: 12), se interpreta este como una reconstrucción de su *yo*, como la posibilidad de revertir el pasado inmediato o de propiciar una regresión a sus tiempos virginales, en los que no había un Jasón que profanase su útero con su desprestigio y su desprecio.

El cuestionamiento de la identidad, en su más amplia expresión, se convierte en un mitologema. Sin hacer de ella una figura maternal al uso, el género e incluso su humanidad, son debatidos en la eurípidea; mientras que en la senecana la imposición de la locura bestial revierte en asignarle una mente esquizofrénica, de maniaco proceder.

La apelación eurípidea al alma como síntoma de enfermedad tratable o la interioridad de los signos, en términos barthianos, en donde la imagen se constituye mitémica, aparecen ante la reflexión de Jaeger. Esas patologías del alma parten de un cuestionamiento mítico, como una no declarada reescritura racionalista de las acciones, exigiendo una reflexividad psicológica y un realismo heroico, no dependiente de la justicia divina que abrazan Sófocles o Esquilo. “Esa crítica del mito, unida a una progresiva humanización de los héroes, es un rasgo del ilustrado dramaturgo, a quien Nietzsche llamó ‘un decadente’, acusándolo de ser destructor de la sabiduría trágica del repertorio mítico” (García en Eurípides, 2010). Eurípides así, “pone en contacto el pasado remoto de la leyenda con el presente, haciendo ver cómo perdura su recuerdo en las creencias locales” (Bowra, 2007: 199). Le interesan los acontecimientos trágicos en los que el ser humano se involucra, y la posición de estos, frente a una religiosidad en la que la divinidad en ocasiones no responde como debiera. Aunque, en la estructura evolutiva de sus esquemas narrativos, el conflicto de múltiples exégesis (Morales, 2000), no llega a resolverse hasta componer una respuesta categórica ante los problemas planteados. Este enfoque hace de su tesis artística la alabanza de su profundidad temática más cercana a lo filosófico, según Arteta (1984) que, a lo propiamente trágico, razón además de la complicidad genérica de su razonar teatral.

Su universalidad estriba tanto en el hecho de que abrió la escena tradicional ateniense hasta convertirla en escenario de la vida misma, como en lo perenne de los personajes que en él actúan y de los conflictos que les mueven, cuya actualidad hace de Eurípides a los ojos de la crítica un “compendio de la individualidad moderna” (Arteta, 1984: 29).

A partir de sus obras, elucubra especulaciones teológicas, siendo como era un hombre desconfiado y sencillo en su propio reconocimiento. Abunda la dialéctica agónica como disputas dialógicas presentes en el desarrollo de la acción, tan solo posible, según García Gual (Eurípides, 2010) tras la reflexión, no siempre razonada, pues las pasiones están ahí, para turbar el juicio.

Sus mismos cantos corales, espontáneos y fluidos a veces en sus vuelos, incurren otras en circunloquios vacíos y en moralizaciones ineficaces [...] tiene una concentración enorme que dice mucho en pocas palabras, se muestra a veces indebidamente pomposa, tal como si creyera que la poesía debiera ser más distante que la que habitualmente hacía (Bowra, 2007: 210).

La perpetua búsqueda del ser humano atormentado por la irracionalidad, acucia a Eurípides a centrarse en la lucha interna que padecen sus actantes (Leiba, 2016), como ocurre con Medea, siempre reflexiva sin nublazón de juicio que justifique sus actos. “Su obra les da la palabra a personajes cuya calidad humana problematiza los límites del género al tiempo que cuestiona los principios de la normativa tradicional ática” (Leiba, 2016: 20). “To be sure, we have become more attuned to the role of tragedy in constructing the identity of the Athenian citizenship by exploration of the other, and in negotiating and mystifying the power-relations between elites and mass” (Mastronarde, 2000: 23). La preocupación por el cuestionamiento del estereotipo atribuido a la identidad humana es parte implícita de sus textos.

El prólogo trágico clásico se mantiene, adelantando los hechos como presentación de lo que ha de ocurrir en la acción. Un requisito dramático no exclusivo de la Antigüedad, presente en otras formas teatrales posteriores de la Edad Media. Y, para concluir, añade una epifanía –o teofanía (Arteta, 1984)– a cargo del *deus ex machina* en cuestión, en donde (Bowra, 2007) no suele incorporar cambios drásticos o relevantes para el drama. El actante de la tragedia pasa a identificarse con la divinidad, no necesita invocarlos (Coria, 2014). Rabinowitz (1993: 132) recuerda que una variante mítica la identifica como una deidad prehelénica, esposa de Zeus antes que de Hera, de origen ctónico, según García (2002).

En el caso de Medea, es así como esta, cercana a una figura inalcanzable, como una deidad heroica, huye en el carro alado de Helios, profiriendo una profecía mortal para Jasón e informando de la sepultura que dará a sus hijos en el templo de Hera –vv.1378-1389–.

Eso no, pues yo deseo enterrarlos con mi
propia mano, llevándolos al santuario de Hera, diosa
Acreea, para que ninguno de mis enemigos los ultraje
saqueando sus tumbas. Y en esta tierra de Corinto

instituiremos, de ahora en adelante, una solemne fiesta y ritos expiatorios de este impío crimen. Yo me voy a la tierra de Erecteo a vivir en compañía de Egeo, hijo de Pandión. Tú, como es natural, morirás de mala manera, golpeando en tu cabeza por un despojo de la Argo, viendo así el amargo final de tu boda conmigo (Eurípides, 1991: 262).

Esta regresión a su hogar, siendo descendiente de la divinidad, no teniendo en la Tierra lugar donde refugiarse, repudiada por su familia biológica y por aquella política que intentó formar, parece su único camino. Entendiendo Lasso (2002) que su vuelta, tan solo es posible si rompe con “los últimos lazos que la unen a este mundo” (p: 904). Al renegar de todo aquello que había logrado, la Medea de Séneca, incide en acentuar el sufrimiento de Jasón. Un castigo en vida, pues la muerte tan solo le podría suponer un refugio en el que guarecerse. En la traducción de Unamuno (1996), en la primera escena del Acto 1, dice Medea: “Que viva, sí, pero errante y desvalido, aborrecido, sin hogar cierto” (p: 553).

Cavallero (2003) analiza el texto de Eurípides fraccionando en cinco partes esquemáticas, constituidas desde la presencia sugerida o patente de Medea en la tragedia. Esta estructuración implica ejercer sobre su figura el poder dominante de la acción, no en vano es alrededor de su arquetipo sobre cuyas motivaciones se producen los acontecimientos míticos. El mitologema se gesta a partir de la gradualidad de la reafirmación del estatus de Medea en la obra, la cual, por analogía en Séneca, se haya desprovista de identidad, en una auto-reafirmación constante de sí.

A continuación, se recoge una tabla en la que se compara esta división, respecto a la estructura externa de ordenación dramática:

<i>Versos</i>	<i>Tipo de Protagonismo</i>	<i>Acción de Medea</i>
1-95	Protagonismo aludido	Medea no está en escena, no se la ve ni se la oye, pero se habla de ella (prólogo).
96-213	Protagonismo en <i>off</i>	Medea no está en escena ni se la ve, pero se oyen sus quejas (prólogo-párido).

214-1250	Protagonismo visible	Medea sale a escena y permanece contantemente en ella (episodios).
1251-1316	Protagonismo aludido	Se habla de Medea y se percibe su accionar (quinto estásimo; sexto episodio).
1317-1419	Protagonismo apoteótico	Justifica su accionar desde la <i>mexané</i> (sexto episodio; éxodo).

Figura 2. Estructura dramática externa de *Medea* de Eurípides (Cavallero, 2003: 284).

La organización dramática de los textos de Eurípides supone una exaltación retórica de dialogismo filosófico (Arteta, 1984), lo que, por tanto, cerca sus intereses al pensamiento sofista. La articulación discursiva presente en *Medea* domina la exégesis del *lógos*, en una búsqueda reiterada de “la verdad” que conviene asumir a cada uno de los sustratos subjetivos que intervienen en la tragedia. El personaje, además, es conocedor de un referente fundamental en la corriente sofista: Antifonte (Zamora, 2006), aludido de manera extradramática (Cendán, 2016), quien permiten dotar a Medea de una orientación intelectualizada en este pensamiento filosófico. Una forma de acercarla desde el discurso de Eurípides al prototipo oratorio. La elocuencia discursiva que participa en las intervenciones de Medea es equivalente para Arteta (1984: 31) a la atmósfera democrática preponderante en la organización de la *polis*. La palabra, ante todo, como herramienta de autoridad; discurso receptivo que se tomará para la *transducción intertextual* que se efectúa desde el texto mítico. El poder de la palabra (Cendán, 2016) en las formulaciones proposicionales también contribuyen a exhibir el estado interno del personaje, a partir del uso semántico de la antinomia.

Marcela Coria (2014) divide en tres fases la aplicación retórica dada en Eurípides a partir de las correspondientes disertaciones de Medea. El primero de ellos, corresponde al parlamento de la protagonista con el coro, al que ya se ha aludido anteriormente con motivo de su alegato feminista. La *rhêsis* tendría lugar entre los vv. 214-251, cuya persuasión se hace efectiva al lograr callar al coro. Supone una teorización generalizada, en la que aprovecha su situación personal para influir en una crítica colectiva a la situación de la mujer en la sociedad griega. A pesar de que la situación de Medea difiera de la mujer griega en general.

Este movimiento de lo general a lo particular, de cercanía y lejanía, que otorga especial relieve a la situación propia de Medea, no es azaroso, sino que responde,

nuevamente, a la necesidad retórica de la heroína de persuadir al Coro (Coria, 2014: 29).

La siguiente exaltación del dominio de Medea del *lógos*, se encuentra entre los vv. 446-626 y, corresponde al *agón* trágico que comparte con Jasón en relación con la igualdad discursiva y social; pero en el cual también se ocupa en la *narratio*, de los hechos míticos argonáuticos que inician un enlace deshilachado ya de las amarras que lo sujetan. Coria (2014) considera todavía más destacada la *rhêsis* de entre los vv. 866-975, por ser la elevación retórica culmen al revertir todo aquello que lleva injuriando para su venganza. Es brillante que la aceptación sea acogida sin reparos, que Medea sea la que ordene, y que se trasgreda con sus exigencias, ¿cómo no sospechar de quien proclama derramamiento de sangre y luego gratifica con obsequios una ofrenda nupcial?

Si “los regalos persuaden incluso a los dioses” (v. 964), como dice Medea, serán precisamente los regalos dorados de un dios también dorado, Helios, los que persuadirán a la princesa a obrar tal como su descendiente Medea lo ha planteado (Coria, 2014: 53).

La disposición de una ofrenda enmascarada en un presente cubierto de oro, pero cuyo lazo oculta el veneno de la muerte, se manifiesta como el análogo honor del sacrificio ritual solemne. En cuya ceremonia se oculta el perjuicio de la víctima.

Entre los versos 1021 y el 1081, se encuentra el monólogo más reconocido de Medea, proferido en la versión de Eurípides (1991), momento en el que expone los entresijos concretos de su venganza. Se le asocian diferentes interpretaciones respecto a la forma en la que Medea presenta sus argucias para culminar la gestada venganza, procedentes no de un impulso, sino de algo remoto, de una fuerza poderosa, mayor que su maternidad. En Foley (2001: 244) se recogen perspectivas diferenciadas que clarifican el cómo se percibe la acción de Medea como prototipo psicológico dual: la razón y la pasión en Bruno Snell, una anticipación de la tripartición del alma de Aristóteles en W.M. Fortenbaugh o una separación que se gesta fuera de sí en cuanto al diferenciado psicologismo que puede adoptar, en Christopher Gill. En estos casos el tema aparece como una tensión entre opuestos, que hace que el humano mítico luche, como si se generase un anacronismo interior que pervierte la estructura mental. Foley (2001) encuentra la distinción masculina y femenina en el ser de Medea, como una unicidad quebrada por la imposición de lo que tradicionalmente se ha presentado dentro de cada

género. “The masculine heroic self requires the killing of the children and the maternal self defends them. The masculine self wins.” (Foley, 2001: 245). “La obligación femenina’ de Medea para con sus hijos se contrapone con su honor personal masculino’, de allí sus dudas y sus luttres brusques et mal dominées’ (Romilly, 1970: 131) –tal como es usual en los personajes de Eurípides–” (Coria, 2014: 115-6). El resultado es una masculinización (Cendán, 2016) en su atributo heroico que persigue salvaguardar el honor. Dicen Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999): “If she is the patriarchal male’s nightmare, Jason is the dependet woman’s” (p: 158); y añade, que las características presentes en su entidad superan con creces las cualidades del resto de personajes que componen la obra. Medea rompe los estereotipos de género, no tan superados en la sociedad contemporánea.

Medea sufre por ser un desenlace tan trágico, desde su perspectiva, lo que guíe su destino –v. 1040-1043–:

¡Ay, ay!, ¿por qué me miráis con vuestros ojos,
hijos? ¿Por qué sonreís, como si fuese vuestra última
sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece,
cuando veo la brillante mirada de mis hijos (Eurípides, 1991: 250).

Hay en Medea un conflicto entre el *thymós*, como pasión desenfrenada de venganza –a lo que Foley (2000: 72) añade ira y coraje– y los *bouleúmata*, aspectos racionales que justifican sus motivaciones, presentada en Coria (2014: 128) como “acción acrática o incontinente”. Definidos también (Arteta, 1984), en tanto lucha interna del alma como “dos poderes mutuamente enfrentados: el corazón ardiente (*thymós*) y la actitud reflexiva (*bouleúmata*)” (p: 38). Foley (2001: 256) recupera la visión de Platón, expuesta en *La República* como una reacción del alma, en cierto sentido emocional, que puede anexionarse con lo racional o con el gusto. En su aplicación en la tragedia, como una entidad independiente en el sentido de que es capaz de hacer razonar. Además, en la articulación dual de esta presión transitoria entre la subordinación de uno sobre otro, y su inversión, es posible identificar una equivalencia análoga frente a la subrogada *sōphroýnē* respecto al *aidōs*. Estas estarían personificadas (Cendán, 2016), en el actuar de Medea en ausencia de un dramatismo amoroso, frente a un raciocinio, del que ni siquiera el coro es testigo idóneo para el prototipo masculino, encarnado en Jasón. El anhelo de ambas cualidades es lo que rompería el orden social.

En Séneca (Foley, 2001) las *bouleúmata* se subordina al *thymós* —es decir, la pasión domina la razón—, mientras que, en todas las intervenciones de Medea en Eurípides, hay un alarde innegable exhibido de su inteligencia, y en parte, una de las razones por las que ha sido rechazado su arquetipo. Ella analiza qué es lo que va a ocurrir si mata a sus hijos, cómo va a ser recibida y expone los motivos de su venganza con claridad, sin titubeos. Foley (2001) presenta el conflicto entre la venganza y la maternidad en el discurso, y define el uso constante en la tragedia de Eurípides de los *bouleúmata* como: “are generally specific plans, rational deliberations directed to a practical goal, rather than ethical meditations about what is virtuous or bad” (Foley, 2001: 250). En este sentido, Medea se presenta como una mujer racional y pasional, abanderando en su interior un diálogo (Zamora, 2006) caracterizado como “humano” (p: 94).

Coria (2014) enfatiza la importancia que se ha dado a la interpretación de los últimos versos del monólogo, como se ha podido comprobar en el anterior epígrafe, en concreto entre los vv. 1077-1081:

[¡No tengo fuerzas para dirigir sobre vosotros mi
mirada, me vencen mis desgracias! Sí, conozco los
crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más
poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante
de males para los mortales (Eurípides, 1991: 251-2).

El conocimiento de un mal obrar, remite (Coria, 2014) a una perspectiva socrática seguida por Nápoli y Guelerman, fundamentada en el hecho de que la ignorancia de un hecho que se considera una falta revierte en su incumplimiento. Sócrates formula la proposición intelectualista que comprende las causas de la posible censura de los actos, originada en el enfrentamiento entre ignorancia y maldad. La formulación ética ha sido tomada por el pensamiento platónico a partir de los principios socráticos contados desde la voz de Aristóteles. Es en el *Protágoras* (Santa-María, 2008) donde se encuentran las primeras nociones teóricas, en las que el error cognoscitivo induce a una prevalencia de un placer, que forma parte de lo amoral, pero en su vencimiento, se parte de un desconocimiento del “mal” sobre el “bien”. Su acción se entorpece por una falta epistémica de lo injusto, así dice Sócrates (Zamora, 2006) en *República*: “el que censura lo justo ni siquiera sabe lo que está haciendo, por eso hay que sacarle de su ignorancia con paciencia” (p: 106). La participación del actante mítico, Medea, en una tarea que

considera en el fervor de su reflexivo *conocer* valora las direcciones electivas a su alcance, para proclamar una acción contenida dentro del agravio que sufre. Mas Medea, al menos así lo percibe Zamora (2006: 91), no tiene “sentido de la medida”. Tampoco parece en la versión eurípidea hacer gala de ese atributo.

Sólo quien sea capaz de “medir” bien las consecuencias de sus acciones en términos de placer o dolor *para él mismo* será realmente sabio (no hace falta resaltar la “ignorancia” de Medea en cuanto a este tipo de valoraciones, ya que sus acciones vienen dadas por el “placer” inmediato de la satisfacción de conseguir huir con Jasón –por lo que traiciona a su familia y mata a su hermano Absirto–, de “hacer justicia” con Pelias o de vengarse hasta extremos desnaturalizados de su ex-esposo traidor) (Zamora, 2006: 112).

“¿Puede decirse que Medea sigue un curso de acción que no es ‘bueno’ para sí misma a causa de la ignorancia, o de un estadio epistémico de *doxa*?” (Coria, 2014: 125). Para Zamora (2006: 95) la tesis de Sócrates se invalida en los versos finales del monólogo –vv. 1079-1081–, al reconocer Medea los crímenes, y justificarse en la pasión antes que, en la razón, como motor de sus actos. “Lo que parece un evidente debate lúcidamente planteado entre dos alternativas: una, aconsejada por la parte racional; otra, por la parte sometida a las pasiones” (Zamora, 2006: 99). El sentido de la justicia está alterado, por la irremediable asistencia de una practicidad emocional, que pierde un ideal moral perseguido por las parcelas de las virtudes platónicas. El “bien” para Medea, es que Jasón pague por sus actos, aun a expensas de la vida de sus hijos, un hecho que ha sido juzgado por Rickert (1987) como una falta de *akrasía* –o incontinencia–, resultado de los *bouleúmata* y el *thymós* antes descritos. Los principios de *akrasía* recogen la intervención de la *doxa*, como ignorancia del agente para el buen hacer, que supera lo moral implicando un conflicto de valores. La duda *akrática* se siembra ante el reclamo de Medea entre los últimos versos del monólogo, que opone su actuar a los juicios que de él extrae. El convencimiento de su existencia en el drama eurípideo es claro para Joyce (1995) por el flujo de acciones que opera en la problemática demandada de la venganza sumada al amor maternal; y cuya afrenta intencionada la hace responsable de sus actos. La paradoja socrática (Irwin, 1983) es el recurso del griego para argumentar el devenir de la acción. Aunque, la vacilación en saldar esta deriva socrática en los versos de Medea no dejará de estar patente por el conflicto para hacer de los interrogantes, certezas (Coria, 2014). Las

oposiciones manifestadas en el alma en cuanto a la virtud moral se debaten entre la irracionalidad incontinente y la motivación antagónica que niega a la vez que afirma constante, ladeando un cuerpo pendular. Las instancias de Medea son concluyentes, no se abandona a la no acción. Actúa. Y es por esto por lo que la discusión no podrá cerrarse, mientras su estela se mantiene viva.

El cuestionamiento hacia Medea del entendimiento del acaecer vertido, resultado de los actos que injurian su condición de madre, más allá de lo inteligible por la razón, despierta entonces en el terreno filosófico una dialéctica de la escucha perceptiva. Platón vertebró gran parte de las tesis antes referenciadas, a las que hay que añadir la de Irwin (1983: 190), quien resalta la parte del diálogo en la que Fedra debate con Sócrates respecto al actuar humano ajeno a la *akrasía*. Platón presenta la virtud en el conocimiento moral, entendido este como ciencia que capacita el aprendizaje –pensamiento socrático– frente a la imposibilidad de instrucción de esta –juicio protagónico–. La argumentación socrática hace factible el valor de la ciencia como conocimiento que ordena qué hacer según unos criterios concretos de sensatez, sin dejar que la tentación tergiverse la fortaleza humana. Dice Sócrates a Protágoras –352a7-c2–:

Al ver que te mantienes en esa actitud, que expones, respecto de lo bueno y de lo placentero, tengo que decirte también algo parecido: “Venga, por favor, ahora Protágoras, descúbreme ese costado de tu pensamiento: ¿Qué opinas de la ciencia? ¿Es que tienes la misma opinión que la mayoría, o piensas de modo distinto?” La mayoría piensa de ella algo así, como que no es firme ni conductora ni soberana. No sólo piensan eso en cuanto a su existencia de por sí, sino que aun muchas veces, cuando algún hombre la posee, creen que no domina en él su conocimiento, sino algo distinto, unas veces la pasión, otras el placer, a veces el dolor, algunas el amor, muchas el miedo, y, en una palabra, tienen la imagen de la ciencia como de una esclava, arrollada por todo lo demás (Platón, 1985: 574).

La no racionalidad ante otro tipo de impulsos más poderosos es parte de la literatura griega (Nascimento, 2015), en tanto camino por el que el personaje en cuestión –como reflejo de la humanidad– acepta un camino diferente al que la razón decreta. “Eurípides’ interest in the forms of irrationality and the weakness of reason makes him aware of differences that others might overlook” (Irwin, 1983: 196).

El mirar de Medea a sus hijos, es el punto de inflexión que la desestabiliza, la debilidad de madre se cierne sobre ella sin llegar a calar más profundo que el dolor lacerante del engaño de Jasón. A pesar de que Medea afirme categórica que “lo mejor” es abandonar los planes que fragua a lo largo de toda la tragedia, la reversión de su decisión la conduciría a una mayor ofensiva a su honor como mujer, no como madre. En este caso, se cumple lo que en Nascimento (2015: 271) se denomina “máxima heroica”: “Medéia quer a norte dos filos porque ela faz parte do castigo previsto pela Lei Divina, para quem se comporta como Jasão” (Nascimento, 2015: 272). Destinada a procurar la situación trágica que comporta los riesgos necesarios para el clímax profundo de intelectualidad naciente.

Es concluyente la interferencia entre la Medea madre y la Medea mujer, a la que Foley (2000) identifica como vengativa. La heroicidad de esta Medea se ha estudiado según Bryson (1977: 30) como equivalente a los motivos heroicos del género masculino provisto de una “aretê” y un “agathos”, como en las tragedias de Sófocles. La cuestión es que Medea no se muestra sumisa, esperando que sean otros quienes la salven de su penosa situación. No hay pasividad en su ser mujer, al contrario, es Jasón quien se muestra pasivo. El sistema de valores que rigen a Antígona es similar a Medea, por ambas pretender que se imponga una verdadera justicia; evitar la deshonra, como cualquier hombre trágico. La perversión de las relaciones humanas es motivada por Jasón, cuando considera que Medea ya no es digna de su lecho. La injusticia genera un acto de venganza, que tampoco es totalmente justo, al ser unos seres inocentes los masacrados. El ímpetu de sus acciones es equivalente al modelo heroico trágico, de pasional osadía; quizás por esto, se la considera prototipo heroico, aun siendo mujer. “Actually Medea is probably the most genuinely heroic figure on the Greek stage in that she shows greater sacrifices to her honor than does any other tragic figure” (Bryson, 1977: 32).

En este sentido, es evidente la cantidad de perspectivas colindantes, e incluso divergentes, que se pueden extraer de su *hacer* arquetípico. Se despoja, según Mueller (2001: 473) de cualquier servilismo asociado a los roles de mujer.

Respecto a la conservación del texto de *Medea* de Eurípides (Cavallero, 2003) se dispersa en documentos de distinta datación, desde el siglo II a. C., en cuyo papiro tan solo se hallan fragmentos, hasta los siglos XII y XIV, entre los que sí se encuentra completo en códices. La representación de *Medea* tuvo lugar en el año 431 a. C., como

parte de una tetralogía completada por *Filoctetes*, *Dictis* y *Los recolectores*. En la documentación mítica, Eurípides se basa en Ferécides de Siros y Simónides de Ceos (Martínez, 2012). Año que coincide con el estallido de la Guerra del Peloponeso, antecedente de un periodo de decadencia política, de militancia ansiosa y crisis social (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999). Sfyroeras (1995: 126) interpreta la presencia de Medea en Atenas, como un paralelismo sarcástico de su huida de Ática, por no ser refugio, sino proveerla de un abandono total de su proyecto vital con Jasón. Pide asilo a Egeo, hasta hacerlo jurar –vv. 708-758–, pero no menciona a sus hijos en la ecuación. Un remedio este no contemplado por Séneca. La entidad eurípidea de Egeo, se antepone a los otros personajes masculinos: Jasón y Creonte, por concederle la fertilidad (Sala, 2002).

“Eurípides se propone hacer el fiel retrato de una extranjera, hechicera, por más señas, y la atribuye a Medea todo el desenfreno pasional y todo el salvajismo de una bárbara” (Bowra, 2007: 202). En su venganza se encuentra compasión, “sentimos que Medea, humanamente, es superior a Jasón” (Bowra, 2007: 203). Ante esto, los defectos de Jasón se superponen prácticamente a los de Medea, por la mezquindad de su actitud hasta, según Burnett (1973), temer su abrazo. La falta del dominio de la retórica en Jasón genera un personaje falto de la perspicacia necesaria como para prever actos como los de Medea. Cendán (2016) describe este tipo de construcción, desde una artificialidad que le permite ser “la dimensión irónica, incluso jocosa, de lo aparente y de lo racional, en contraposición a la dimensión salvaje de Medea” (p: 202).

Frente al mundo griego, eurípideo en este caso, los textos de Séneca pertenecen a un género diferente del modelo griego trágico, que resulta de la combinación de influencias engendrando un drama, de dificultosa representación. La razón principal (Coria, 2014) es su estructura, presentada más como una alocución retórica, que como un texto espectacular. A Séneca se le define (Nussbaum, 1994) como una figura poética esquiva, contradictoria por su *pensar* paradójico compuesto de conceptos enfrentados. “A figure who sits at home and who is carried lofty in his chariot” (Nussbaum, 1994: 471). Otra cita que pretende retratar su personalidad describe un vivir estoico, en donde el disfrute mundano, se desarraiga del cuerpo: “Séneca odiaba el placer. Odiaba la comida. Odiaba la bebida. Adoraba el dinero y el miedo a sufrir. Séneca es la flacura ardiente, depresiva, obsesionada por el lenguaje y el poder” (Fernández, 2017: 253).

Sus obras se utilizan (Bernal, 2002) para la divulgación de su pensamiento filosófico, son un instrumento para alcanzar la virtud ciudadana. A través de la retórica de la *sententiae*: “La *sentencia* es producto e instrumento de la retórica de la sorpresa, que pretende apoderarse del espíritu del oyente sin darle tiempo a reaccionar y provocando que parezca obvio el mensaje que transmite, y por tanto innecesaria su demostración” (Bernal, 2002: 465). De este modo, el autor utiliza los mitos como herramienta de adoctrinamiento, reescribiendo los caracteres narrativos que las configuran. El contar dramático del mito difiere de su homólogo eurípideo, tanto en el retrato de la protagonista como en el abordaje de las acciones o, por ejemplo, al estructurar en la narrativa un epitalamio de las bodas de Jasón y Medea, en donde el autor se recrea en mostrar el júbilo de todo el pueblo.

Pérez (1989) despoja de cualquier atribución narrativa dentro de la poética de Séneca, por su detenimiento en “la evolución psicológica de los caracteres” (p: 63). Esto se debe a que la posible “cadena-intriga” (1995: 404) se paraliza en unas intervenciones más poéticas, que buscan desarrollar una expresividad exacerbada.

Leonor Pérez (1989) propone una estructuración trágica, a partir de secuencias que no coinciden expresamente con la división en actos y escenas realizada por Séneca, atendiendo a esta importancia actancial respecto al tiempo-espacio. Hay que puntualizar respecto a la descripción temporal de la historia, que se relaciona con el tiempo histórico equiparable a la “fábula”. En base a la definición dada en Pérez (1989: 61) la semántica de la historia narrada se ocupa de los elementos sincrónicos en orden a su cronología. El desencadenante de la acción surge en su caso, no por celos, sino por la oposición entre el orden natural, identificado en las fuerzas demoníacas de Medea, y el orden de la cultura, representado por Creonte, Jasón y Creusa.

<i>Secuencia</i>	<i>Acción narrativa</i>	<i>Articulación actancial</i>	<i>Semas</i>
<i>La huida de la Cólquide (I)</i>	Viaje en la nave Argo hasta la Cólquide	Medea es el Sujeto de la acción	Oposición del espacio tópico (Cólquide) y el heterotópico (Corinto)

<i>La ruptura (II)</i>	Ruptura del contrato matrimonial	Medea es el Sujeto, enfrentado a Creonte, como Antisujeto. Jasón sería el objeto de la disputa.	Ideología del poder. Discurso de la dominación.
<i>La expulsión (III)</i>	Prueba cuantificante del héroe, que es Sujeto	Encuentro entre el Sujeto, Medea y el Antisujeto, Jasón	Poder temeroso de Creonte. Poder persuasivo de Medea.
<i>La adquisición del poder (IV)</i>	Hacer transformativo para la renuncia del Objeto. Venganza	El Sujeto se dispone para el querer hacer del que parte la tragedia	Ira fraccionada en tres emociones: Frustración Descontento Agresividad
<i>La venganza (V)</i>	Articulación vívida del deseo de venganza	Tras adquirir los poderes necesarios, el Sujeto actúa a partir de su <i>querer</i> concreto: la muerte.	Venganza a través: – Ocultamiento. – Conflicto de poderes: magia y cultura.

Figura 3. Estructura para Medea de Séneca, a partir de la articulación narrativa de las acciones, los actantes y su significado semántico (Pérez, 1989).

En síntesis, en la estructura actancial de la narrativa de Séneca, Medea experimenta lo que se conoce (Pérez, 1909) como “actorialización” de la heroína, que ejerce su poder virtual en la acción. El ámbito heroico de su arquetipo ha sido estudiado también, desde la lectura de Eurípides, según McClure (1999: 381), por su vigor entusiasta y por no cederse a la vulnerabilidad total.

El *continuum* dramático anterior, corresponde a una evolución emocional de la trama, en creciente intensidad; a partir del entrecruzamiento de acciones que presentan la dinámica del *contar* en proporción equilibrada a los *sentidos* transmitidos. Es interesante el hecho de tomar la exposición senecana de la tragedia, desde una Medea relatora, cuyos discursos ejercen cierto estatus, de lo que Pérez (1995) denomina como “valor de verdad” (p: 398). La intriga es el hilo conductor por el que hacer desde la acción la subversión de la conciencia, validada esta por el retardo de la dinámica del presente contado, a través de las “catálisis” del coro (Pérez, 1995).

El “valor de verdad”, puede identificarse con la exposición de un rasgo que define el carácter temperamental de Medea, desde una aplicación de su intelecto, amparándose en la razón. El arquetipo del “sabio” se personifica en su figura a pesar de la contracción que esto pueda suponer, siendo sus acciones erradas, habiendo rechazado la posibilidad de la “fortuna” atribuida al *estar* femenino en la sociedad romana. Las adversidades no turban su ánimo, pues –v. 161– “nunca puede no haber para el valor un momento oportuno” (Séneca, 1979: 298), es la valentía –v. 159– y la honestidad de sus juicios, aunque estos no sean del gusto de la moralidad vigente, la que la hacen situarse en términos de neutralidad ecuánime, por encima de Creonte –vv. 199-200–: “El que ha dictado sentencia sin haber escuchado a la parte/ contraria, aunque justa haya sido la sentencia, no ha sido justo él” (Séneca, 1979: 300). A esta caracterización añade Bernal (2002: 476) una aplicación errónea de los principios del estoicismo senecano, pues juzga de deshonesto la venganza, por ahogar su alma a la pasión y dejarse arrastrar por la ira, turbadora esta de juicio:

El menosprecio a riquezas y honores, la idea de autosuficiencia, su sentido de la justicia, su decisión a la hora de arrostrar adversidades, su ánimo perseverante, no la elevan por encima del común de los mortales, sino que la conducen a aferrarse cada vez más a sus sentimientos, a limitar a ellos el sentido de su vida a alimentar cada vez más los rasgos de su fuerte individualidad, su cólera y su deseo de venganza (Bernal, 2002: 475).

El caso de su *Medea* difiere en parte del resto de sus obras, más simétrica, integral y compacta en elementos; de marcado estoicismo en la investigación de los dominios de la ira, desde un personaje como este (Coria, 2014). La rabia, recordemos es otro de los atributos a través de los cuales conocemos una Medea que es Bacante, también a los ojos de la Nodriza²³⁹. El crimen, así mismo, es según Norman (1948) la consecuencia de la pasión destructiva, haciendo de la glorificación del dolor y de la opulencia violenta, elementos fundamentales en el tratamiento de todo drama. “Stoic dogma concerning evil and the conflict between reason and passion lies beneath the plays in various aspects including choral passages, concept of character, introspection, and tone, to a degree which amounts to a distinctive concept of the tragic” (Norman, 1948: 11). Las emociones (Nussbaum, 1994) toman un lugar protagónico en la estructura trágica, como el vaivén de

²³⁹ Sobre la danza báquica que parece percibirse en Séneca, nos referiremos a posteriori.

un cuerpo pendido de la acción poderosa de la divinización del ser. García (2002) la define como una “patética exageración” (p: 44) lo que Séneca hace con los impulsos homicidas de Medea. Dice de ella, que es “una cruenta Ménade”, que desearía tener catorce hijos, para matarlos, porque dos le parecen pocos” (García, 2002: 44) –vv. 954-957–:

¡Ojalá hubiese salido de mi vientre la prole de la
orgullosa hija de Tántalo y hubiese yo parido dos
veces siete hijos. Estéril he sido para la venganza: dos
he parido, lo bastante para mi hermano y para mi padre! (Séneca, 1979: 337).

Medea es rígida en la apreciación que tiene de la traición de Jasón, no vacila en la consecución de su venganza. No hay lugar para la duda, pues él es el culpable. De ahí que la imagen que dibuja Séneca vaya en aumento, y la ira se encienda en un ser que se va transformando en un monstruo que se aleja de la humanidad (Martínez, 2012). Álvarez e Iglesias (2002a) exponen el antecedente que supuso el poema dedicado a Ariadna de Cayo Valerio Catulo, modelo para la instigación colérica. Es esta una emoción de imponente influencia a lo largo de sus disertaciones, no como estado enloquecido que evite su raciocinio, pues ella misma es consciente de la exasperación que la aqueja. “La *ira* omnipresente de Medea forma en algunas ocasiones un par muy plástico con *ímpetus*, para reflejar esa cólera-impulso vital que anima a la protagonista” (Pociña, 2002a: 248). En el cuarto acto de la tragedia de Séneca, el Coro describe la cólera de Medea corporeizando el sentimiento a través de la descripción de los rasgos físicos, y de un andar que se hace danza –vv. 853-865–. Son estos los cantos que anteceden a una “sintomatología del *furor*” definida así por Coria (2014: 164), en la que, como nos dedicaremos después, se culmina la transformación de su ser, en la encarnación misma de tal furia. Pues Furia también es en el seno de su vientre.

Su rostro, contraído por la ira,
está yerto y, con feroces sacudidas
agitando arrogante la cabeza,
amenaza hasta al rey.
¿Quién la creyera una desterrada?
Arden enrojecidas sus mejillas,
la palidez, ahuyenta el enrojecimiento:

en su actitud cambiante
ningún color conserva mucho tiempo.
Acá lleva sus pasos y hacia allá
igual que la tigresa privada de sus hijos
en furiosa carrera rastreando
la foresta del Ganges (Séneca, 1979: 333).

El sacudir feroz, evoca un movimiento de oscilación incontrolada, que se inicia con un impulso grande de energía, pero que pierde su direccionar en la propulsión casi violenta que acompaña la ejecución. La agitación, todavía intensifica más la frecuencia con la que un cuerpo admite ladearse sin damnificar en demasía sus articulaciones. En ella, además, Séneca introduce un rasgo de su carácter, cuya soberbia y disposición altiva desafían los altos poderes políticos. La siguiente referencia, el color de su tez, incide también en su fiereza emocional, además de proponer la inestabilidad de su juicio, con ese brusco vaivén que pasa del tono blanquecino al bermellón. El andar sin rumbo del animal enjaulado o de aquel que ha sido despojada de su prole, como la tigresa. La simbología (Chevalier y Cheerbrant, 1986) atribuye al tigre una naturaleza cazadora guerrera, también “monstruo de la oscuridad y de la luna nueva” (p: 996). Estas, la oscuridad y la luna, dotan a Medea de los rastros rítmicos no detenidos por el tiempo, hacia una divinización de lo inconsciente. Es en la noche, con la presencia de la luminosidad del sol reflejada en la luna, donde emerge lo misterioso, donde se ejerce el desenfreno del orden psíquico. En Grecia, recogido por Chevalier y Gheerbrant (1986: 753) emerge la muerte, la angustia y el engaño, es momento de hacer germinar la conspiración, que florecerá bajo la luz diurna. A pesar de adentrarnos en los *sentidos* que constituyen el intertexto de Medea, más allá de lo que Séneca, en su tiempo, le atribuyó siguiendo el danzar de su carácter, es plausible encontrar en Medea dichos aspectos. “Entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 754). ¿No es acaso esto lo que Séneca trata de transmitir con la caracterización que hace de sí? ¿Medea no es un “ser negro” en Séneca, que llega para manchar al resto de los supuestos hombres de honor?

Sus “airados pasos” –v. 381– (Séneca, 1979: 309) hacen del furor incontrolado de Medea una danzante que honra a Baco en su excelso frenetismo. Una bacante en la de Unamuno (1996), quien dota de una fervorosa intervención a la Nodriz, en donde vemos

ese ánimo turbado, excéntrico, alterado de las danzas esquizofrénicas del ritual. “Una bacante que echa a correr endemoniada y enloquece al recibir al dios [llevando en la cara señales de loco furor]” (Unamuno, 1996: 565). Una ménade, en la traducción de Jesús Luque Moreno (Séneca, 1979), que permite sentir bajo sus pies el poder airado de la naturaleza, como una celebración de la “dominación de su *animus* por parte de su *affectus*” (Coria, 2014: 164). Lo que no hace más que resaltar el poder que ejercen las pasiones de venganza sobre la orden estoica que rige un ideal moral “natural”. La divinidad es además testigo de sus impulsos crecientes, cercanos estos al peregrinaje como aquellos ritos descritos en Eleusis. La respiración acusada de Medea, jadeante en su pecho –v. 386–, es indicio de la celebración catártica. El grito afligido de su garganta atraviesa con una lanza el dolor de su amor dañado. Tal magnitud emocional, vertida en el ocaso de su renuncia, revierte físicamente en su cuerpo. Si tal “radiante alegría” y “desbordante llanto” hubiera de representarse, con la nimia distancia temporal en la que parece gestarse –v. 398–, se compondría un cuerpo desfigurado por la intensidad de tales delirios emocionales. Este aparte pronunciado por la Nodriza se metaforiza así en una danza literaria, de la que se ha intentado captar un simbolismo encarnado que puede pasar desapercibido –vv. 380-392–:

Nodriza. – (*A Medea*). Hija mía ¿a dónde apresuras
tus pasos airados, fuera de la casa? Detente,
reprime la ira y contén ese ímpetu.

(Aparte). Semejante a una ménade en trance que,
frenética al ser poseída por la divinidad, lanza sus
pasos a la ventura de la cima del nevado Pindo o
por las cumbres de Nisa, así corre una y otra vez de
acá para allá con desenfrenada agitación, con muestras
en su rostro de un furor demencial.

Su cara se inflama, jadea desde lo más hondo
de su pecho, lanza gritos, sus ojos riega con desbordante
llanto, se muestra radiante de alegría: presenta síntomas
de todas las emociones.

Se queda inmóvil, amenaza, bulle, se queja, gime.
¿Hacia dónde se inclinará esta carga? ¿Dónde irán

a parar sus amenazas? ¿Dónde irá a romper esa ola?

Su furor desborda (Séneca, 1979: 309).

La serpiente como atributo también interviene en esta presentación del bullir bailado de Medea. La plasticidad retórica se encarna en estos versos, en donde lo teatral conquista lo lingüístico. Nussbaum (1994: 559) recurre a la iconología poética latina para justificar la influencia de este animal en el imaginario clásico. Importante esta cuestión, porque Séneca reproduce en parte esta tradición estoica, otorgándoles una presencia mítica de repercusión cósmica: “the ferocity of snakes, their silent deadly power, the concealed nature of the threat they pose to innocent life” (Nussbaum, 1994: 559). También símbolo erótico, por su constante ondular en el espacio. Medea, como así nos recuerda Martínez, (2002: 287), invoca a la congregación de la Pitón, la Hidra de Lerna y la Serpiente cólquida –vv. 699-704–. El tratamiento erótico del amor en la tragedia de la Antigüedad llegó incluso a enturbiar emocionalidades de contextos más próximos a la modernidad, como es la moralidad inglesa del siglo XVIII, en donde Hall (2000: 69) identifica una adaptación de la reinterpretación mítico-trágica, desde la modestia prematrimonial, el afecto conyugal y la maternidad santificada. “Instead of romantic love, the tragedians found in Euripides (especially his *Medea*) visceral sexual politics” (Hall, 2000: 70).

La obra se presenta en torno al 60 o 61 d. C., sobre la versión de Ovidio, según Martínez (2012). El modelo heroico que desarrolla, no solo en *Medea*, también en el resto de sus textos trágicos, parte de una concepción femenina pervertida por el amor. “They are made criminals by love” (Nussbaum, 1994: 446). Su alma se corrompe por algo externo a ella, la acción del hombre, pero que ha partido de una simiente interna, germinada de amor. Es Jasón por supuesto, el que ha trastocado su estar en el mundo. Un Jasón que recobra profundidad, respecto a la versión de Eurípides, por la moralidad regida a las normas y a una sensibilidad hacia la dirección que pueden enturbiar las emociones. De hecho, es una forma de amor “puro”, al que Séneca no le reprocha nada (Nussbaum, 1994), sin alteración del afecto pasional.

Medea le hace responsable de los crímenes que ejecutó a su lado, por ser Jasón el beneficiado –vv. 500-503–:

Medea. – Tuyos, tuyos son mis crímenes: el que recibe
el provecho de un crimen, ese es el que lo ha

cometido... Que todos acusen de infame a tu esposa,
defiéndela tú solo, llámala tú solo inocente. Para ti
debe ser inocente todo aquel que por ti es culpable
(Séneca, 1979: 315).

Es significativa la apelación a la justicia en el reinado de cualquier autoridad. En la reescritura de Unamuno, a la que recurrimos por ser muy fiel a la senecana, se entra de igual forma, en el juicio de lo que es “justo” pero no como abandera protectora del gobernante, por ostentar lo que sería un estatus cuasi divino. Creonte así increpa a Medea obligándola a resignarse a sus mandatos con independencia de los valores que los sustenten: “Justo o no el poderío del rey, tienes que acatarlo” (Unamuno, 1996: 559). Esta sumisión ciega a las leyes de los reyes también presenta la problemática de no permitir que el pueblo, o sus súbditos hagan del pensamiento, del *pensar* moralizante, un anima que atiente contra cimientos erigidos sobre el abuso y la corrupción. Ante esta imposición de acatar las órdenes, Medea parece convertirse en representante de la justicia: “Nunca duran para siempre los reinos injustos” (Unamuno, 1996: 560). Esta perspectiva es reveladora cuando leemos en los labios de Medea (Séneca, 1979) –v. 194–: “Si actúas como juez, instruye un proceso; si actúas como rey, da órdenes” (p: 300); y en aquellos perfilados por Unamuno (1996): “¡Si estás juzgando, entérate; si reinas, ordena!” (p: 559).

En base a estos ideales, Medea se dispone a ejercer bajo sus artes la justicia que el rey Creonte no le ofrece. La apelación al cumplimiento de una ley, no siempre asociada a la jurisprudencia política, se asienta también en Eurípides, ligada a la ideología moral del ser humano. Es Medea, en contra de todo pronóstico, si como bestia se la juzga, quien solicita un verdadero acto de justicia, entre los vv. 579-584, que se hermana con una competencia intelectual subsiguiente a su practicidad, al hacer de la sabiduría, acto:

[Es evidente
que en muchas cosas disiento de la mayoría de
los mortales. Para mí, quien es injusto y, al mismo
tiempo, de talante habilidoso en el hablar merece el
mayor castigo, pues, ufanándose de adornar la injusticia
con su lengua, se atreve a cometer cualquier
acción, pero no es excesivamente sabio (Eurípides, 1991: 234).

“Mientras la estrella de Medea se debilita, la de Jasón se robustece” (Difabio, 2015: 62), cuando es Jasón quien antepone su bienestar y su avaricia al de Medea, pero también al de sus propios hijos. El juramento a instancias de los dioses es violado por Jasón, pero ¿quién se lo reprocha? El coro entonará en más de una ocasión alegatos que ceden la culpabilidad a su persona, pues el convencimiento de haber sustraído para la comunidad femenina el derecho de ser, en su completa exégesis, hacen que respalde en gran parte la actitud vengativa de Medea. Véase el siguiente fragmento, que comprende a los versos 991-995, momentos previos a que los niños entreguen a Glauce el regalo de Medea:

Estrofa 2ª

Y tú, oh desgraciado, malvado esposo emparentado
con la casa real, sin saberlo llevas la destrucción a la
vida de tus hijos y a tu esposa una muerte vergonzosa.
¡Desdichado, cuánto te desvías de tu destino! (Eurípides, 1991: 248).

La liberación de toda culpabilidad ofrece a Medea una justificación para sus actos, pues la violación de los decretos divinos ante las instituciones sociales es motivo de complicidad colectiva. La acción solemne del jurar pronuncia en sí misma un enlace que en principio no admite rupturas, al ser como los dos extremos de una cuerda que, al anudarse y al desatar con el tiempo su apretado cierre, deja la marca de haber estado unidos. Hasta el vínculo más indisoluble, como así lo estima Morales (2000) para el matrimonio de Jasón en Corinto, es susceptible de quiebre, de un cambio de virar en el sino de su ser. La traición, sería uno de los caminos más recurrentes en esta tarea de faltar a la palabra dada. “La violación del juramento, pues, es un acto de impiedad, por lo que su castigo proviene de la esfera religiosa y se realiza bajo la advocación de Zeus y Temis, garantes de los juramentos” (Morales, 2000: 292). Por otra parte, en el propio texto de Eurípides Medea reconoce la grave pérdida que la humanidad ha coadyuvado a propiciar, sobre el cumplimiento de este compromiso, y que, en parte, ella misma provoca al abandonar su hogar –vv. 497-509–:

¡Ay, mano derecha que tantas veces tomabas y
rodillas mías, cuán en vano hemos recibido las caricias
de un hombre malvado, qué decepción en nuestras
esperanzas! Ea, me voy a dirigir a ti como a un amigo.

¿Creyendo que voy a recibir de ti algún beneficio?
No, antes bien mis preguntas te harán aparecer más
infame. ¿Adónde voy a dirigirme ahora? ¿A la morada
paterna, a la que traicioné, y a mi patria, por seguirte?
¿A la casa de las desgraciadas hijas de Pelias?
¡Bien me iban a recibir en su casa, después de haber
matado a su padre! Así están las cosas: para los
seres queridos de mi casa soy odiosa; y a los que no
debería haber hecho daño, por causarte complacencia
los tengo como enemigos] (Eurípides, 1991: 231).

Jasón no es el héroe al uso de la tragedia. Martínez (2012: 31) habla de una desmitificación a partir, de nuevo, de Eurípides y de una “desheroización” posterior, en Apolonio de Rodas, tan solo recuperada en Valerio Flaco. Sus *Argonáuticas* al centrarse en la expedición, ensalzan la valentía supuesta de quien debe enfrentarse a tales designios. Aparece retratado en la *General Estoria* de Alfonso X, como un joven gallardo, pero pronto se exhibe su decadencia, primero ante Hipsípila, a quien traiciona por la pasión de Medea, después el abandono que esta sufre y por los finales deshonrosos que le dan muerte. García (2002: 41) recoge una muerte oscura, aplastado por un mástil mientras dormía en su nave, y Martínez (2012) añade la versión de Neofrón, inmolándose mediante ahorcamiento.

Fue la tradición literaria la que le degradó. La intervención de Eumelo, la tragedia de Eurípides, el afán de ahondar en la psicología, el romanticismo de la épica tardía, el gusto alejandrino por las escenas sentimentales y eróticas, contribuyeron a dejar en un segundo plano el arrojo del capitán de la *Argo* —y los prestigios mágicos de la trama— (García, 2001: 169).

“Héroe errante” (García, 2002: 41), la debilidad de Jasón es representada en la pintura cerámica datada del siglo V, llegando a parodiar una heroicidad ridícula, al necesitar del amparo total de Medea. Paul Diel (García, 2002) lo representa como “símbolo del héroe banalizado” (p: 41). Antes de esta falta de ánimo, culmen en Apolonio de Rodas ante el zarandeo de un héroe que no parece tal, en Píndaro se retrata su presencia valerosa, osado y de arrogante andar. Se le dota de una belleza que recupera la épica homérica, en Apolonio por obra de Hera.

Jasón tiene en Eurípides un “perfil ambicioso, cobarde, egoísta y débil” (Martínez, 2012: 55). En Séneca desarrolla esa pasividad moral, invirtiendo su rol de género (Aurora López, 2002a) y siendo “más madre que padre” (p: 210). Es un antihéroe que pierde en la desdicha la grandeza que elogia su actuar, pues es otra la mano diestra que supera la hazaña. “El ácido corrosivo de la psicología se infiltraba en la figura del héroe y lo descomponía” (García, 2002).

En cuanto a la muerte de Jasón, una de las teorías culpabiliza al “azar”, a un accidente, por el desplome de las vigas de Argo sobre su cuerpo. “La Argo es el símbolo de las promesas juveniles de su vida, de las hazañas de apariencia heroica que le dejaban entrever el triunfo, creyendo así, en el reposo a la sombra de la gloria, poder justificar su vida entera” (Diel, 1976: 175). García (2001) relata la vida desdichada de Jasón, repudiado por las acciones que acometió Medea en su lugar natal, sin objetivo vital que haga utilitario su vivir. La llegada de Jasón a la *Argo* supone un regreso al origen de sus desdichas, en donde no pudo ser un héroe en sí mismo sin la asistencia de Medea y, por tanto, se hace “símbolo de la ruina final de su vida” (Diel en García, 2001: 168). Al ser la nave la que lapida su cuerpo, parece ser el perfecto castigo divino, impuesto a expensas de su creadora, Atenea, por no ser digno de tal regalo. “El madero es una transformación de la maza. Es el aplastamiento bajo el peso muerto, el castigo de la banalización” (Diel en García, 2001: 168).

Si recurrimos, tras esta exégesis de Jasón, a la conexión existente entre el ritual y las “ceremonias” teatrales de la etapa griega, por curtir el arquetipo de la protagonista con cierto edulcorante místico, la tragedia se hace una estructura dramática más cercana al misticismo ancestral, en cuanto al ritmo narrativo, a la expresión de la acción trágica y al carácter “espiritualizado” de los temas tratados (Pratt Jr., 1961). La acción narrativa de los textos conduce hacia una situación excepcional que busca una purificación del ser humano, respecto a los poderes extraterrenos. El simbolismo de la divinidad o la implicación en el drama de fuerzas “religiosas” que inciden en la acción de la humanidad actúan a través de la delimitación de sus “movimientos” o de su “actividad”. Hay una idea introducida en las obras de temática mitológica, también en las de Eurípides, sobre la noción de “destino” en un ser humano inestable, imbricado en una experiencia trágica: “tragedy of fate” (Pratt Jr., 1961: 194). “His views are the product of an uneasy,

sophisticated, critical mind moved by the rational tendencies of his time” (Pratt Jr., 1961: 194).

El poder de la naturaleza por la virtud racional de la humanidad, como principio, se transfiere a los textos míticos en forma de la acción divina en el entorno humano. “The human being and the universe are, then, parallel organisms constructed in the best possible way for the realization of good through reason” (Pratt Jr., 1961: 200). En *Medea* el dominio mágico de ella es mayor incluso que las fuerzas naturales. Le dice la Nodriz, en el Acto 2, escena primera: “¿No tiembles ante las armas?” (Unamuno, 1996: 558), a lo que Medea responde: “Ni aunque broten de la tierra” (Unamuno, 1996: 558). Es por esto por lo que, en el cumplimiento de su venganza, no duda en proferir: “Embestiré a los dioses; lo trastornaré todo” (Unamuno, 1996: 566).

Hemos presenciado como Séneca introduce en la emotividad de las acciones, una ira que desata una agresividad descontrolada por la imperfección moral de ser un humano transgresor de principios. La cólera de Medea es un “sema” presente en la versión de Séneca (Rodríguez, 2000) personificada en la estructuración de su propia figura humana, de psicología criminal, según la forma de descripción de los hechos por el autor. La diferencia de tratamiento de la furia humana entre ambos radica en que, en el caso romano, puede ser aplacada por la intervención de la razón. En la lectura que hace Séneca del mito, parece destruirse por completo la posible absolución de sus actos. Tampoco hay rastro de amor en la consumación de su primer matrimonio, pues Jasón, contrajo nupcias con Medea coaccionado por ella. Lo que sí es evidente, es el mitema que la hace ser fuente de una magia que es tratada con gran protagonismo en la versión de Séneca, y cuyo poder llega a intervenir en lo divino –vv. 740-752–:

Medea. –Yo os conjuro, tropel de sombras silenciosas,
y también a vosotros, dioses funerarios,
y al cielo Caos y a la mansión oscura del tenebroso Dite:
las cuevas de la muerte espeluznante
cercadas por los límites del Tártaro:
descansad de suplicios, almas, y corred
a una boda inaudita.
Deténgase la rueda que retuerce sus miembros
y toque Ixión el suelo;

que Tántalo a sus anchas pueda beber las aguas de Pirene;
que sólo para el suegro de mi esposo
se mantenga y se agrave la condena:
que la resbaladiza piedra haga rodar
a Sísifo hacia atrás por los peñacos.
Y vosotras, Danaides, a quienes burla la frustrante tarea
de unas vasijas agujereadas,
acudid todas juntas,
este día requiere vuestras manos.
Acude ya, invocada
por mis conjuros, astro de las noches,
revestida del más terrible aspecto,
amenazando con tu múltiple frente (Séneca, 1979: 237-8).

Este epitalamio está plagado de referencias al influjo de su hechizo sobre seres infernales que representan, por otro lado, las dimensiones que se identifican según Rodríguez (2001: 15) con los distintos rasgos de su criminalidad. Ixión (Graves, 2002), aparece representado o sobre una rueda de fuego extendido, también atado, condenado a perecer sobre las llamas como castigo de Zeus. Medea ambiciona su liberación, dice –v. 744–: “Deténgase la rueda que retuerce sus miembros”. A pesar de que el tesalio es responsable del asesinato de su suegro, miembro político familiar, “crimen que nadie antes que él había osado cometer” (Grimal, 1989a: 293). Tántalo se convierte en un filicida, al asesinar a su hijo Pélope para entregarlo como comida en uno de los banquetes organizados por Zeus, en el Olimpo. Un desafío sancionado con el gran tormento de la avidez de alimento y de una “sed eterna” (Grimal 1989a: 491), por eso Medea le entrega las aguas de Pirene, una fuente de Corinto (Séneca, 1979). Graves describe tal tortura, estando suspendido Tántalo en una rama sobre un lago:

Sus olas le llegan hasta la cintura, y a veces a la barbilla, pero cuando se inclina para beber retroceden y no dejan más huella que el negro cieno a sus pies; y si alguna vez logra recoger un puñado de agua, ésta se desliza entre sus dedos y lo único que alcanza a hacer es humedecer sus labios agrietados, quedándose más sediento que antes (Graves, 2002: 380).

Sísifo es al único que no libera de su castigo, a cuya explicación alega Rodríguez (2001: 16) la excesiva equivalencia entre su asesinato fraternal, y el homicidio de Apsirto. Las Danaides, por otro lado, son su femenina paridad, responsables estas de un múltiple asesinato tras contraer nupcias con sus respectivos maridos. Los alfileres clavados en el corazón de estos (Graves, 2002), son agujones igual de afilados que los que Jasón sentirá ante la muerte de sus hijos.

La *Medea* de Séneca hace de su entidad una identidad poderosa, pero diluida entre el dolor, la ira y la pasión, generando en la tragedia una búsqueda constante de su *auto*-conciencia de sí, en cualquier aspecto relevante de sus rasgos como sujeto individual. Esta necesidad de explicar su *yo* deriva de una actitud de inferioridad, a pesar de la fuerza que, en apariencia, pueda transmitir. Coria (2014: 145) proclama esta actitud fragmentaria desde lo lingüístico y lo semasiológico, acentuada por “el desdoblamiento, el quiebre y la fractura, el que convierte a Medea en una *cruenta maenas* que exterioriza, mediante los *scelera* motivados por su *dolor*, toda su *ira*” (Coria, 2014: 145). El dolor es irracional, al igual que la ira, nutrida esta de un furor violento. El fruto de este obrar provocan el desorden y la oscilación en la identificación de los atributos de una Medea que propone un ser criminal. Esta pérdida de la identidad es justificada en Coria (2014: 149) a partir del artículo de Henry y Walker *Loos of identity: Medea Superest: A study of Seneca's Medea*, por dejar malograda su virginidad, permitir que le arrebaten la maternidad y por hacer que el dolor domine los cauces de sus pasos. A pesar de este “desequilibrio”, no hay vacilación en sus actos, así como tampoco deja lugar para que otras entidades intervengan, en cierto sentido, en su esquema mental. Es su ímpetu heroico de la talla de los otros arquetipos que la mitología lega a la humanidad como dice Nussbaum (1994: 446), al igual que Orfeo y Hércules.

En la primera intervención de la tragedia senecana, como expresan Henry y Walker (1967: 174), la llamada que realiza la protagonista hacia la eclosión sacrificial lega como consecuencia una situación de dependencia hacia ese mismo sentimiento de ira, furor y cólera, por la debilidad identitaria que rige su verdad. La necesidad de “búsqueda”, presente en el v. 40: “En las mismas entrañas busca el camino para la venganza” (Séneca, 1979: 292), implica una retrospección hacia el interior, esa “alma mía” (Séneca, 1979: 292), la cual no responde al canon que se haya en el rol de mujer.

Ante la ira, el dolor cede cualquier frontera que pueda delimitar una imagen continua de su ser trágico.

Los rasgos euripideos tampoco parecen estar en completo disfrutando de autenticidad exclusiva en la propia Medea, en quien Delbueno (2015) halla resquicios de otro arquetipo mitológico: Dido. Esto se debe a la similitud perceptible en referencia al modo en el que, como mujeres, se relacionan con sus respectivos amores hasta el abandono. “Ambas se consolidan en mujeres aporéticas, sin salida posible, desesperadas por causas de la naturaleza del amor, que deviene en locura” (Delbueno, 2015: 2). Sí, este es el tópico por excelencia sobre el que Medea viaja entre continentes creativos, pero ya hemos comprobado que hay más tras esa máscara, tras esa imposición de colérico descontrol, de sangrante hallazgo.

En cuanto al coro, como una parte imprescindible del drama griego, según Wygant (2007: 76), voz del impulso comunal, se asientan en las bases de constitución mítica. En el proceso artístico que empieza a gestarse en el ditirambo, los intérpretes inmersos en cualquier drama se superan como individuos sujetos a su realidad cotidiana, para permitirse transformarse por los requerimientos de la actuación. Nietzsche (2016) describe este proceso como si se viese alterada su esencia, y se convierte en un ser distinto por las “perversiones” del drama: “verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter” (Nietzsche, 2016: 85). Su postura clarividente, es una explicación de cómo el sujeto en un control absoluto de su gesto –corporal, vocal o plástico– se abandona a los designios de aquello o aquel que representa. La diferencia es que Nietzsche, al interrogar al coro trágico griego, asimila cualquier connotación divinizada y mágica como un fenómeno ritualizado de la comunidad helénica. La danza es parte de la tragedia, de hecho, Nietzsche conecta el aflorar apolíneo de sus diálogos²⁴⁰ con el “baile”, la forma en que expresa su naturaleza: “la fuerza máxima es en el baile sólo potencial, pero se delata en la agilidad y opulencia del movimiento” (Nietzsche, 2016: 89).

El ser la tragedia en sí misma una derivación de las danzas corales dionisiacas, condiciona la organización armónica de la colectividad dentro del esquema mítico, así

²⁴⁰ Los más precisos se hallan en los textos de Sófocles porque la claridad de sus disertaciones permite acceder a la profundidad de las mentes y emociones de los personajes. Y con esa imagen construir una idea en cierto modo distorsionada por la “cegadora luz” que irradian –tomando la analogía de Nietzsche (2016) respecto a los destellos cegadores de la luz solar–.

Platón (Wiles, 2000) entendía que la educación estaba vinculada proporcionalmente a la capacidad de bailar del ser humano, también porque no permitía la autonomía del *mover* ajeno a la palabra. La concordancia sincronizada del grupo transmite a la sociedad un espíritu de cohesión para aunar una idea idealizada del bien común. “It is said that when the Athenians were routed in Sicily many common soldiers and sailors were spared because they were able to repeat choruses from the plays of Euripides” (Wiles, 2000: 132). Hasta este punto llega la interferencia de la tragedia mitificada en una danza que pareciera irrepetible para quienes intentan reproducir el modelo antiguo, sin considerar la necesaria metamorfosis de las formas estéticas a una dramaturgia consecuente con la contemporaneidad. Esto se debe según Wiles (2000: 133) a la falta de equilibrio entre el texto verbal y el movimiento danzado. Longhi (1922: 160) exalta, por el contrario, el melodrama artístico de heterogéneo lenguaje, en el que, al menos en su origen, sí existía tal fusión completa; quizás derivado a partir del nacimiento común de las artes: “en una misma cuna, en la originaria caverna de Dionisos, el dios de los sacrificios ditirámicos” (Longhi, 1922: 157).

Al intervenir el coro en la trama, en la exteriorización emocional de los sentimientos de los actantes o en la percepción colectiva de los sucesos acaecidos, como representante de una orientación ideológica y moral concreta, a menudo la *otredad* que se salía del prototipo modélico ateniense. En su interacción con los protagonistas del mito constituye una identidad que responde a los criterios del juez que tiene ante sí hechos sobre los que pronunciar sentencias. Al margen de la repercusión artística o práctica de dicha entidad para la estructura trágica, la propia actividad de pertenecer a un coro de este tipo, como ciudadano era un deber cívico, equivalente al servicio militar. Es espejo de una comunidad, cuyo sentimiento plural se acentúa al no perder el anonimato. No en vano, en la época helénica el coro era la representación del Estado (Wiles, 2000: 133). A medio camino entre el espectador y el actor, como así lo recogen Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig (1999: 39), se expresaban con la voz cantada y un *mover* rítmico para intensificar la acción. La estética coreográfica y musical, es de difícil precisión, pero sí se habla de mimetismo gestual cotidiano, en actividades religiosas, políticas y familiares. De igual manera, no hay una rigidez real entre las partes declamadas de los actores y la interpretación más “performativa” del coro. “Actors, especially in Euripides, may shift into solo lyric song and dance (a monody), which may be followed by a speech covering the same ground, as a way of giving heightened significance to a particular

moment or topic” (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999: 41). Es Eurípides quien según Nietzsche (2016) permite al espectador acceder al espacio teatral, en idea y espíritu, al prescindir de elementos ostentosos y posibilitar una comunicación más “limpia” entre ambos “planos”. “El espectador veía y oía ahora en el escenario eurípideo a su doble, y se alegraba de que éste supera hablar tan bien” (Nietzsche, 2016: 103).

El coro, en tanto personaje, está creado a imagen de Medea, en el sentido de ser el interlocutor y el alocutario de ambos en la tragedia eurípidea.

En su rol de confidente asiste sucesivamente desde su espacio al lamento desesperado y las maldiciones de la injuriada esposa y luego a la lógica argumentativa de su infortunada condición, a la confesión de planes y a la súplica dolorosa ante Creonte, al apóstrofe y la inculpación al esposo y a la fingida sensatez y recapitación posterior, al lamento de la extranjera por la falta de recursos y a su ofrecimiento de ayuda a Egeo, a la vacilación y la angustiada deliberación interior y al asesinato de los hijos (Gambón, 2002: 137)

El coro de mujeres de Eurípides contrasta con el de Séneca, masculino. El uno afín al victimismo de la heroína, el otro adversario de aquella que proclama injurias a un supuesto matrimonio bien avenido, el de Jasón con Creúsa, o Glauce. Aunque el de corintias se unirá a quienes defienden el sometimiento y ensalzan las virtudes masculinas de un hombre como Jasón —el coro senecano—, cuando no hubo reflexión que frenase el ímpetu de Medea hacia el infortunio de sus hijos. “Las corintias no están en ese mundo de barbarie, no pueden soportar un crimen contra natura y le retiran su confianza” (Aurora López, 2002a: 207).

Aunque el coro de mujeres se utilice, como hemos visto, para resaltar la desigualdad en un entorno patriarcal: “The female chorus of *Medea* respond to Medea’s calculated self-presentation as a downtrodden woman with a promise to keep her plans secret and a resounding feminist’ song (410-30)” (Blondell, Gamel, Rabinowitz y Zweig, 1999: 82). Esta misma interacción entre la colectividad coral y Medea, en tanto a ser una relación de igualdad (Aurora López, 2002a), supone la verificación del mayor estatus que la mujer como grupo está destinada a ocupar, a pesar de los intentos de opresión del patriarcado. Es tan solo una evocación fugaz, en palabras de un hombre de la antigüedad como Eurípides, pero significativa al representar el coro en el modelo trágico, la ciudadanía jurisprudente. ¿Es este un rescoldo que ensaya la posibilidad de otorgar el

poder arrebatado a la feminidad? Es esta una complicada cuestión a tratar, por implicar un profundo conocimiento antropológico de la cotidianeidad civil en los entornos políticos, sociales, familiares y culturales de la época clásica. “A veces Eurípides parece olvidar que hace representar un papel que no siente, pero sólo fuerza con ello la consideración negativa, es decir, refuerza el tópico masculino por medio de la propia mujer” (Aurora López, 2002a).

El pleito al que se enfrenta Jasón en boca del coro aporta cierta luz a esta posibilidad, ¿por qué permitir hasta las últimas consecuencias la postura emancipada de Medea cuando desde el *párrado* la Nodriz hace eco de sus planes? Se sabe de su violencia –v. 39–, de su falta de entrega al amor maternal, un sentimiento aversivo incluso, del odio –v. 36– y de la no evasión de ejercer sobre los hijos toda imprecación de dolor exaltada ante su mirar animal, equiparable al fiero toro –v. 92–. En cambio, el coro le entrega amistad –v. 181–, sin reservas. A pesar de que luego no transija con sus actos, ¿hasta qué punto el coro quiere evitarlos? No informa de la intención del asesinato en cadena de Medea, no lo puede aprobar moralmente, pero no rompe su silencio y, además, culpabiliza a Jasón –v. 991-995–:

Y tú, oh desgraciado, malvado esposo emparentado
con la casa real, sin saberlo llevas la destrucción a la
vida de tus hijos y a tu esposa una muerte vergonzosa.
¡Desdichado, cuánto te desvías de tu destino!
(Eurípides, 1991: 249).

Lo interesante del tratamiento del coro, es esa capacidad para desviar la atención del drama, relajando la acción o contribuyendo a un lirismo sublime que, en danza, puede traducirse en los *diverssements* o en las *variaciones*. La utilidad de éstos en Eurípides es sobresaliente, para trascender la acción dramática, e incursionar en un tiempo concreto, al inicio de un conflicto bélico. Mientras, el coro pierde la gravedad que llegó a tener en Esquilo y Sófocles, sustituida esta por la declaración de presupuestos morales genéricos: “tales como la posición de la mujer, el valor de la noble alcurnia, la inutilidad de la guerra, las penas y las preocupaciones del matrimonio” (Bowra, 2007: 200). Puede que estos resulten “mundanos”, pero son las preocupaciones recurrentes en los discursos artísticos, los compartidos en gran parte de los contextos culturales.

En un tratamiento opuesto, la tragedia de Séneca sitúa a Medea en el plano argumental sin ningún tipo de sostén discursivo que pueda dar voz o crédito a su discurso. No hay coro que secunde su percepción moral de la situación en la que está inmersa, es un Coro de corintios el que se opondrá a su propio existir. Tampoco se presta a dirigirse exprofeso a Medea, actuará únicamente como personaje cuando al final de la tragedia, en el quinto acto, se dialoga con el Mensajero. La otra intervención del coro es aquella dedicada a retratar la ira de Medea, como desencadenante del despecho de la esposa celosa –vv. 579-582–, un furor que prende las llamas ardientes del fuego –vv. 591-594–, que genera una respuesta violenta de inmólación como si de un sujeto sacrificial se tratase y que está presente en otro arquetipo femenino: el de Altea –vv. 644-646–.

El coro compara la fuerza de su furia con los poderes terrenos: “Medea es como el agua enfurecida, aunque también es fuego” (Álvarez e Iglesias, 2002a: 579). El coro la hace ménade –vv. 849– y clama por una marcha impaciente, así lo muestran los vv. 870-873, desprovista de dignidad ya habiendo cometido su crimen:

¿Cuándo se va a marchar de los campos pelasgos
la infame hija de Cólquide
y va a librar del miedo
al reino y a sus reyes? (Séneca, 1979: 333).

El coro, siendo para la tragedia griega el paradigma incipiente de *metateatralidad* hace de sus integrantes una confluencia entre actor y espectador, con capacidad de incidir en el drama, y en el lugar del que observa en delicado equilibrio. Sus dictámenes, ejecutados próximos a la danza coral de la que habla Platón, citado en Wygant (2007: 77), son la expresión de un *mover* de significado provisto.

8.2. Lecturas del mito en el repertorio de danza: G. J. Noverre, José Granero y Sasha Waltz

El perenne estructurar del mito y la universalidad de su emocional *contar*, ajeno a límites periféricos, tiene un papel significativo en este tipo de análisis. A pesar de las traducciones que de él se realicen, dice Lévi-Strauss (Kristeva, 1981: 16) su esqueleto es imperecedero, incluso cuando se sobrepasa el medio del lenguaje como lengua natural y nos posicionamos en un lenguaje como código expresivo –musical, pictórico, coreográfico–. Por otra parte, la eternidad del arte es una utopía, en tanto que los modelos fluctúan por la interacción con el entorno social, pero no lo es la esencia de sus postulados, aquellos que proveen en su dramaturgia el conocimiento del mito y cuya capacidad perpetua se extiende. Es erróneo reducir la presencia del mito a una única sociedad, porque sus imágenes arquetípicas reaparecen en el repertorio coreográfico y musical, en bibliotecas y en museos. La historia siempre está ahí para recoger la acción del ser humano en gran parte de las parcelas de su experiencia vital.

Se ha hablado ya en esta investigación de conceptos procedentes de diversos enfoques de la cognición cultural, estética o expresiva, para intervenir desde una perspectiva plural sobre el fenómeno narrativo de la danza. Es el universo de Medea, el que se torna simiente en cada uno de los artistas que serán motivo de discusión, antes de detenernos en las reescrituras de Martha Graham y de Angelin Preljocaj. ¿Qué hay tras la danza múltiple de las *Medeas* coreografiadas? ¿La elección del mito en cuestión tiene alguna trascendencia extra-artística que la de circunscribir sus mitemas legendarios? ¿Son estos la excusa para reencontrarse con esta identidad arquetípica en su lenguaje, apelando a su psíquica inmortalidad?

Si se ejerce importancia a la figura mítica heroica en sí, más que al relato que cuenta, se dota de un aura legendaria a su ser individual, que podría intervenir en las revisiones que el arte ha hecho de estos arquetipos y que traspasan enfoques, desarrollo argumental tradicional y prejuicios asimilados como verdades irrefutables. En cambio, no siempre se apuesta por engrandecer a un personaje, como ocurre con Lévi-Strauss (1995) quien focaliza el hecho mítico a la historia. Se trate de Medea de figura, o Medea relato, es desde la multiplicidad de sus “textos”, los cuales subvierten la estética, la ideología y la semasiología original, sobre la que la interpretación del mito se consuma, para volver

a cuestionar su “significado”: “el mito sigue siendo mito mientras lo percibe como tal” (Lévi-Strauss, 1995: 239).

En todos los casos “el mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra *despegar* si cabe usar una imagen aeronáutica, del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse” (Lévi-Strauss, 1995: 233). El lenguaje es el medio de revelarse del mito, dice Lévi-Strauss (1995) “el mito integra la lengua; por el habla se le conoce; pertenece al discurso” (p: 231). La estructura del mito se repite en la cultura globalizada, sin que en ella se haya establecido un estándar de aprendizaje, en un origen de forma simultáneas. El mito se manifiesta en sí mismo como relato, sin que el medio para transmitirlo, su sintaxis o su gramática, determine su existencia. El coreógrafo es quien, de componer la identidad mítica de los actantes según sus particularidades personales, asociadas estas a su heterogéneo contexto, y orientadas hacia la encarnación incluso de un *estar* cultural que llega a mimetizarse en su *mover*.

Sobre lo estético, Adolfo Salazar (1950) entiende la composición coreográfica de las danzas como una actividad plástica que moldea el cuerpo como si se tratase de un bloque de mármol que precisa ser esculpido. En su creación interviene una fuerza externa, relacionada con la divinidad: “El espíritu que sopla en toda forma de arte sugiere sus combinaciones de gestos, y la armonía total viviente hace de la danza una obra categóricamente artística” (Salazar, 1950: 9). El entusiasmo que se siente en la contemplación y ejecución de las danzas proviene del “frenesí de las bacantes en las fiestas de Dionysos” (Salazar, 1950: 9), de forma que la propia actividad artística de este arte conserva la vinculación hacia un estado divino anterior. ¿Qué mejor ballet que aquél que recupera a Medea –entidad humana en su divinidad–, para exponer el entusiasmo creativo de la reinterpretación, de la diversidad intertextual coreográfica, y de los procesos intersemióticos de la literatura mítica hacia lo coreográfico?

En la siguiente tabla se recogen las reescrituras localizadas desde el tema mítico como transducción coreográfica, las cuales se toman como bagaje que preserva el latir de Medea en la heterogeneidad creativa de cada artista.

Año de estreno	Título del ballet	Coreógrafo	Otros datos	Lugar de estreno
1558	<i>Argonautes</i>	Jodelle	-	Corte de Catherine de

				Médicis. Francia
1688	<i>L'enchantement de Médée</i>	Ballet-opera de Wolfgang Carl	-	Darmstadt
1713 o 1733	<i>Médée et Jason</i>	Marie Sallé	Libreto de Antoine de la Roque. Música de François J. Salomon	
1762	<i>Médée et Jason</i>	Ballet trágico Jean-Georges Noverre	-	Corte de Wüttemberg
1763	<i>Médée et Jason</i>	Jean-Georges Noverre	Música de Jean-Joseph Rodolphe	Hoftheater Stuttgart
1770	<i>Médée et Jason</i>	Jean-Georges Noverre y Gaëtan Vestris	Música de J. B. La Borde	Ópera de París, París
1771	<i>Médée et Jason</i>	Jean-Georges Noverre y Charles Le Picq	Música de Jean-Joseph Rodolphe	Venecia
1772	<i>Médée et Jason</i>	Étienne Lauchery	-	Mannhein
1776	<i>Médée et Jason</i>	Ballet-pantomime de Jean-Georges Noverre y Gatano Vestris	Música de Louis Granier con J. J. Rodolphe y P. M. Berton	Ópera de París
1781	<i>Médée et Jason</i>	Jean-Georges Noverre y Gaetano Vestris	-	King's Theatre. Londres
1788	<i>Giasone e Medea</i>	Ballo eroico trágico Jean-Georges Noverre y Dominique Le Fèvre	-	Teatro Scala de Milán

1807	<i>Médée et Jason</i>	Charles-Louis Didelot	-	San Petersburgo
1946	<i>Cave of the Heart</i>	Martha Graham	Música de Samuel Barber	Columbia University. Nueva York
1950	<i>Medea</i>	Birgit Cullberg	Libreto de Robinson Jeffers	Riksteatern. Gävle
1951	<i>Medea</i>	Danza-teatro de Lester Horton	Música de Audree Covington	Ojai Music Festival en Los Ángeles. California
1975	<i>Medea</i>	John Butler	Música de Samuel Barber (Carla Fracci como Medea)	Spoleto. Italia
1976	<i>Medea</i>	Dance-drama Norman Walker	(Emily Frankel como Medea y David Anderson como Jasón)	Alvin Ailey Theatre. Nueva York
1977	<i>Medea</i>	Michael Smuin	Música de Samuel Barber	San Francisco. California
1978	<i>Medea</i>	Georgy Aleksidze	Música de Revaz Gabichvadze, dirigido por Georgy Aleksidze (I. Jandieri como Medea)	Zakaria Paliashvili Tbilisi State Opera and Ballet Theatre. Georgia

1984	<i>Medea</i>	José Granero	Música de Manolo Sanlúcar	Ballet Nacional de España. Mérida
1990	<i>Medea</i>	Danza-teatro Ann Papoulis	Basada en el texto de Heiner Muller. Música de John King.	Nueva York
1993	<i>Medea: A dance drama in eight scenes</i>	Danza-teatro Dimitris Papaioannou	Música de Vincenzo Bellini (Angelliki Stelatou como Medea y D. Papaioannoi como Jasón)	K.N.S. Theatre, Antwerp. Bélgica.
2004	<i>Le songe de Médée</i>	Angelin Preljocaj	Música de Mauro Lanza	Opera Nacional de París
2005	<i>Medea</i>	Mauricio Wainrot	Música de Dimitri Shostakovich	Teatro San Martín
2007	<i>Medea</i>	Opera-ballet de Sasha Waltz	Música de Pascal Dusapin	Ópera Estatal Unter den Linden. Berlín
2015	<i>Medea</i>	Thomas Noone	Música de Jim Pinchen	Mercat de les Flors Casa de la Danza. Barcelona

Figura 4. Producciones coreográficas basadas en el mito de Medea. A partir de la documentación de Gowen (2000), Kisselgoff (1976), Kornfeld (1991), Macintosh (2010), Mercat de Les Flors (s.f.), Pacheco (2005) y Papaionnau (s.f.).

Antes de ocuparnos de la primera reescritura del mito de Medea, es conveniente despojarse de las presunciones adquiridas en torno a la presentación estética del movimiento escénico. En un periodo, recordemos, en donde la danza era la celebración apoteósica de un evento social. En la tabla anterior se observa una gran incidencia del ballet entre los siglos XVII y XVIII, en parte, gracias a Noverre.

En el siglo XVI, antes de la reforma promovida por Jean-Georges Noverre en el ámbito coreográfico, el tema mítico asociado a Medea aparece en uno de los ballets promovidos por la corte de Catalina de Médici, con el ballet *Argonautes* (1558) de Étienne Jodelle. Esta pieza es un *ballet masquerade*, centrado en el episodio previo a la etapa corintia del mito, en el que Jasón se enrola en ese barco hacia una aventura de peligrosa resolución (Macintosh, 2000a). A esta se añaden, la escritura en el 1635 de la *Médée* de Pierre Corneille, en el 1693 la de Thomas Corneille, en forma de tragedia en música, compuesta por Marc Antoine Charpentier, para ser presentada en L'Académie Royale de Musique; y, en la misma institución, se presenta entre el 1713 y el 1727 una tragedia en música de François Joseph Salomón y libreto de Simon-Joseph Pellegrin (Piot, 2014). Tomando la catalogación registrada en *Medea in Performance 1500-2000* editado por Hall, Macintosh y Taplin, David Gowen (2000: 234), se incluye en su cronología este título como primera referencia en la que la palabra “ballet” aparece asociada a la descripción de la versión. Seguida esta en el 1688 de una opera-ballet de Wolfgang Carl Briegel, *L'enchantement de Médée*, presentada en Alemania, en Darmstadt, casi una centuria antes de que Noverre estrene su *ballet d'action* en la corte de Württemberg, en el 1762. Una fecha que se adelanta un año, según los datos ofrecidos por Stepánova (2016: 115) o por Russo (1994: 115), al 1763, en Stuttgart. Si recurrimos a la fecha que registra la *Bibliothèque Nationale de France* en la catalogación del documento musical que ampara el ballet, sería el 11 de febrero de 1763 cuando se estrena la obra (Bibliothèque Nationale de France, s.f.). En todo caso, la fecha de 1762 (Piot, 2014) podía referirse a un previo que pudo representarse en la L'Académie Royale de Musique; un desajuste que es confuso, porque también en las *Mémoires secrets* de Bachaumont, se indica el año 62. En este oscilar cronológico, parece ser la más certera, como expone Piot (2014: 41), la de febrero de 1763 con motivo del aniversario del duque Charles-Eugène Wütemberg. El ballet se introdujo como parte de la ópera *La Didone Abbandonata*, tras el primer acto, como “ballo tragico” (Varianti all'opera, s.f., s.p.), con música de Nicolo Jommelli, decorados de Louis-René Colomba²⁴¹ y libreto de Abbate Pietro Metastasio (Piot, 2014). Piot (2014: 68) se basa en los datos procedentes del libreto de la Bibliothèque Musée de l'Opéra –Liv. 18441–, adscrita a la Biblioteca Nacional, en donde el propio Noverre se reafirma como autor de la obra, frente a la ejecución, brillante, de Vestris en el papel de Jasón. Y añade: “de tous les Maîtres de Ballets qui ont remis ma Médée, M. Vestris est,

²⁴¹ En *Anexo 23* la imagen del vestuario dispuesto para Medea.

sans contredit, celui, qui en a saisi le plus parfaitement les grands traits, et qui en a dessiné les caracteres avec le plus de goût et le plus d'intelligence" (Noverre en Piot, 2014: 69).

La repercusión del ballet d'action *Médée et Jason*²⁴², de Jean Georges Noverre, es notable, tanto en el ámbito estético debido a la formulación teórica de la reforma promulgada; de hecho, Macintosh (2000: 4) atribuye al ballet de *Médée et Jason* el ser el gran hito de la historia de la danza por ser el prototipo paradigmático de los principios coreográficos que planteaba en *Letters sur la danse et sur les ballets* (1760). Y, por otra parte, la trascendencia se debe a su implicación en la difusión de sus dramas míticos potenciada también gracias a la proyección que su obra tiene en sus discípulos. Esto se debe según Nye (2008: 55) a que, en sus giras, no viajaba con la compañía al completo, de forma que se interesaba por los artistas emergentes de cada localidad, y una vez en la ciudad, les formaba en su estilo. Además de llegar a sugerir una posible "Noverre school of dance", motivó la reposición de sus obras por otros profesionales en toda Europa, gracias al peso que los libretos tenían en la época. "Ex-pupils must have had some kind of detailed record of performance; it seems unlikely that they can all have managed to restage a ballet from memory" (Nye, 2008: 55).

El ballet fue calificado por historiadores, según Stepánova (2016) como: "la auténtica obra maestra" (Agostini, 1980, p. 70), la obra más célebre" (Bouchon, 1999, p. 582), una de las más destacadas" (Elvira Esteban, 2015, p. 197)" (p. 115). Louis Petit de Bachaumont, citado en Nye (2008: 45), recogía el 8 de diciembre de 1770 la intensidad cálida de los aplausos que recibió la obra que califica de "pantomima", de unos veinte minutos de duración. La crítica realizada se refiere a la versión que Gaëtan Vestris (1729-1808) lleva a la Ópera de París, como parte de la ópera de La Borde. Además de ser un material que recoge cuestiones relativas a la interpretación de los roles principales: Mlle Alard como Medea, Sr. Vestris como Jasón y Dlle Guimard como Creusa, se identifica un cambio estético en la forma de abordar la dramaturgia interna de los personajes, al concebirse como un "un poëme entier" (Nye, 2008: 45). La intensificación de la carga dramática es cercana a la ejecución actoral, por el esbozo de las pasiones en el gesto facial y por el ímpetu energético de su *mover* acorde con lo narrado. Las representaciones de la versión de Vestris, también son recogidas en *La Correspondance* (Levinson, 1927), en

²⁴² En *Anexo 24* se recogen los grabados conservados del ballet, realizados por Francesco Bartolozzi en el 1781, representado a Gaëtan Vestris como Jasón, entre dos bailarinas, una de ellas es Medea.

donde se expone una supuesta pérdida de originalidad y gloria, tanto por la coreografía como por la música de la versión representada en febrero de 1780. Al parecer el exceso uso de las semicorcheas de La Borde, resultaba abrumador y la reescritura de Vestris se juzgó como copia arbitraria: “¡No se cuenta ya con lo imprevisto y debe sobrepasar, para borrarla, una impresión fuerte y reciente!” (Levinson, 1927: 29).

En el ámbito narrativo, se preserva tanto en la de Noverre como en la de Vestris el hacer de la venganza el motor de las acciones. En cuanto a los referentes textuales utilizados por Noverre, estos proceden tanto de Séneca como de Eurípides. “His Medea is a vindictive witch, completely terrifying and unsympathetic” (Hall, 1999: 49). Es distintivo, más que el argumento, recuperado de la tradición mítica, la forma de tratar escénicamente la expresión de las pasiones. Su ballet d’action representa en su *mover* una estética que responde a lo que Vallejos (2014) vincula con la llamada técnica de las pasiones, presentadas en el ballet, según Nye (2011: 107) con la pureza y la diversidad del cromatismo pictórico. No relacionadas estas tanto con los principios aristotélicos, como con la forma en la que lo entiende Descartes en *Les Passions de l’Âme*. Un ejemplo se encuentra cuando los celos, acechan su alma ocultos en la coraza de una furia rabiosa; los celos recuperan su estatus y las ansias de venganza reclaman lugar, intentando ejercer sobre Jasón un golpe mortal (Nye, 2011). La combinación de este tipo de furia, y de sentirse rechazada, es representada según Gennaro Magri, citado en Nye (2011) a través de los *pas de bourrée tombé*, un movimiento que podría expresar esa furia contenida.

Los celos aquejan también a Creusa, por la perniciosa aparición de Medea en su realidad, y Jasón será rechazado por ambas mujeres, a lo que responderá con el ruego del hombre desesperado, débil. El miedo es otra de las emociones que padece Creusa, provocadas por Medea:

Her fear is most obvious in the extended transition to a new key by way of chords descending chromatically through a perfect fourth, the near-timeless musical symbol of mourning, sadness, or lament, and a dramatic method of extending harmonic modulation (Nye, 2011: 197).

En la publicación *Le Mercure de France* (Nye, 2011), se trató la forma en la que las pasiones son mimetizadas a través del argumento o de la música. A continuación, se recoge uno de los extractos dedicados al ballet *Médée et Jasón*:

The inconstancy of Jason who abandons Médée to marry Créuse, the expression of his love, Médée's contempt, the efforts she makes to awaken the tenderness of her unfaithful husband by bringing forward their children; the fury of this jealous woman, her magic spells, Créuse's wedding celebrations, Médée's insidious conciliatory approach to her rival, the poisoned gifts she makes to her; the agony and death of Créuse; Jason's despair, the furies which torment him, Médée's hateful rage as she flies away in a chariot pulled by dragons; the murder of her children whom she stabs under the eyes of their father; a rain of fire and the burning of the palace; all of this action and spectacle made the greatest of impressions. But what is most admirable is Mademoiselle Heynel's talent for expressing the energy of the most conflicting passions and sentiments; her dancing, her gestures, her attitudes, her facial features make a rapid and imposing tableau which the spectators found moving and stirring, such is the power of the art of pantomime when it is executed with precision and naturalness (Nye, 2011: 110).

La partitura –disponible esta para su consulta en la Bibliothèque Nationale de France– está transcrita por Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812), responsable de ciertas modificaciones respecto a la obra del 1763.

Sobre la importancia que ejerce en la composición estructural del ballet la colaboración entre compositor y coreógrafo, decir que existe una sincronización entre ambas artes, encaminadas a la expresión de un mito, de un relato, de unos personajes. “At its most imitative, music could mimic action on stage, underlining it, or making it significantly more perceptible to the spectator” (Nye, 2011: 193). La orquesta se integra con el *mover* de la acción narrada, hasta intervenir en la profundidad casi cinematográfica, en términos de Nye (2011), para lograr una exposición argumental óptima. Las escenas se constituyen ligadas a una partitura que recoge indicaciones prácticas del funcionamiento espectacular, las entradas y salidas de los intérpretes, cuestiones referentes a la emoción exigida en su *hacer* danzado o en relación con la intención que debían adoptar los personajes. También, en la parte interpretativa, es posible identificar (Nye, 2011) la recurrencia de motivos rítmicos y armónicos que señalan las entradas a escena de los personajes, “much as a camera close-up would in cinema” (p: 196). Nye

(2011: 196) califica de deíctica la función que la música ejerce sobre la narración, que actúa de forma equivalente a la deixis lingüística.

A continuación, se recoge la expresiva descripción de Nye (2011) respecto a la dramaturgia musical en el momento en el que Medea mata a sus hijos:

The key changes to a deathly D major, another strident, lamenting key; the change is introduced by tremolos and running scales and dissonant chords which evoke the traditional French musical sign for storms, called the *orage* or *tempête*. The chromatic chords and sudden crescendos add to the effect and climax as “Medea stabs her son”. At the stabbing, the music slow drastically from *très vif* to *largo*. Two thrusts of the knife are enacted in the music by a huge jump in the first violin from C to A. The large interval creates a syncopation in these bars that accentuates the stabbing (Nye, 2011: 203).

El ballet termina con el suicidio de Jasón, una caída de rendición ante lo ocurrido, de abandono y de pusilanimidad.

La obra de Noverre fue recuperada en diversas ocasiones, resaltando el hecho de que el fenómeno del “versionado” ocurre en la propia contemporaneidad de Noverre²⁴³. En su viaje, entre Stuttgart y París, Gaëtan Vestris fue además del bailarín principal, responsable de componer su propio *Médée et Jason* en el 1970 (Nye, 2011). Russo (1994: 1994) señala que la presentación tuvo lugar en el 1765, con el título de *Médée et Jason: Ballet tragique remis par M. Vestris avec augmentation de scènes et des fêtes*. En la versión de G. Vestris se incluyen ciertas alteraciones, fechadas (Nye, 2011) en el 1770, respecto a la supresión de las primeras dos escenas del original de Noverre. Aunque, en Piot (2014: 50) se cita una revisión de la representación fechada meses antes del estreno del original de Noverre en Stuttgart, en concreto el 13 de junio de 1763, dedicada a los reyes del castillo de Choisy, con libreto de Pierre Laujon y música de La Borde. En ese texto de Friedrich Melchior Grimm, se sugiere la posibilidad de que se trate más de una versión que de una interpretación:

Cet opéra a fait fortune par le ballet de Jason et Médée qu’on y a conus, non tel qu’il a été donné à Vienne par les soins de Noverre, mais tel qu’il a pu être imité

²⁴³ Para un recorrido más extenso por las reposiciones que se realizaron durante el siglo XVIII, consultar *Researches sur Louis-René Boquet (1717-1814)* (2014) de Piot Albane.

par Vestris qui a dansé à Vienne dans ce ballet de Noverre (Grimm en Piot, 2014: 50).

A Vestris se le considera un imitador que, en criterio de Grimm (Piot, 2014), no llegó a atrapar las dinámicas danzadas de Noverre, entre lo bailado y lo caminado: “dans le ballets de Noverre la danse et la marche cadencée sont très distinctes; on ne danse que dans le grand mouvements de passion, dans les moments décisifs; dans les scènes on marche en mesure à la vérité, mais sans danser” (p: 64).

Los motivos de la reducción antes mencionada se deben a la necesidad de que el ballet pudiera introducirse dentro de la ópera *Ismène et Isménias* de Jean-Benjamin de La Borde. De hecho, el argumento se adaptó a la misma: “at the end of Act II, scene 4, a priestess shows the unhappy fate of Medea, Jason, and Creusa to the two young lovers Ismère and Isménias in order to warn them of the dangers of love” (Nye, 2011: 196). Los ajustes necesarios a nivel melódico pudieron ser realizados por el propio G. Vestris en un primer momento, pero será La Borde quien los reescriba. En cuestiones argumentales, el matiz más significativo es que los hijos de Medea no son quienes se encargan de llevar los “regalos” a Creusa. La mano ejecutora es entonces la propia Medea, citar al respecto un fragmento del libreto original: “Médée qui paraît étouffer son dépit et pardonner a Jason son infidélité, vient elle-même orner sa rivale du fatal présent qu’elle lui destinait” (Piot, 2014: 52). En esta descripción también se revela su engañosa personalidad, no es exclusivamente una mera exposición de los hechos, por revelar ese carácter vacilante. A este, añadir otro detalle relativo al aderezo escénico en las festividades en la corte de Creonte, señalado por Bachaumont en *Memories secrets* el 8 de febrero de 1780 (Piot, 2014), además, de resaltar estas peticiones de Medea a objetos o componentes que dota de voluntad: el fuego, el veneno y el hierro, en otro texto del mismo crítico fechado del 6 de marzo del mismo año:

Médée, est-il dit dans le programme, ordonne au feu de renfermer dans un coffret qu’elle destine à Créon les matières les plus combustibles et les flammes les plus actives; elle commande au poison de répandre ses venins mortels et ses vapeurs empestées sur un bouquet de diamants que sa cruauté réserve à Créuse; enfin elle demande au fer un instrument propre à assouvir sa rage, il tire de son sein un poignard (Piot, 2014: 71).

Esta personificación, no responde más que a la disposición de dichos elementos como personajes, así están representados por bailarines (Jommelli, *et al.*, 1763: 40): el Fuego por “Monfieur Lepy”, el Hierro por “Monfieur Delaître” y el Veneno por “Monfieur Picq”.

Por otra parte, la coherencia en la elección del ballet sobre Medea dentro de la ópera de La Borde, parece que fue aceptado. En *Le Mercure de France* (Piot, 2014) se recoge esta unión armónica, dentro del argumento de la ópera: “dans l’opera, la prêtresse du temple de Diane s’efforce de détourner Ismène et Isménias de leur amour réciproque en faisant apparaître par magie une représentation de l’histoire de Jason et Médée” (p: 53).

Charles Favart, citado por Piot (2014) también encuentra la versión de Noverre en un estatus superior a la de G. Vestris: “Je ne crois pas que l’on trouve quelqu’un qui ait atteint ce degré de perfection” (p: 57). A pesar de estas críticas, a G. Vestris se le debe la reinterpretación del ballet como un espectáculo independiente de la ópera, el 23 de diciembre de 1775 en la corte de Versalles.

El 12 de abril de 1804, en base a la de Noverre, se conserva el libreto de *Médée ballet tragi-pantomime* con coreografía de Pierre Gardel y Auguste Vestris, hijo de Gaëtan (Piot, 2014); y dos años después, en el 1807 Charles-Louis Didelot, estrena en San Petersburgo *Médée et Jason*, también a partir de Noverre.

De nuevo en el mismo círculo familiar, el nieto de Gaëtan Vestris, Armand Vestris, hijo de Auguste Vestris, también se relaciona con este mito de forma indirecta, al contraer matrimonio fugaz con la actriz Lucia Elizabeth Bartolozzi (1777-1809)²⁴⁴, más conocida como Madame Vestris, quien encarnará el papel de Medea en *The Golden Fleece* (1845) –El vellocino de oro– de J. R. Planche. Esta versión está más próxima a Séneca en el tratamiento del coro, también masculino, con una conducta moral que exhibe aversión manifiesta a la mujer y que hace de Jasón un alcohólico con tendencia a vivir experiencias extramatrimoniales con otras mujeres (Hall y Macintosh, 2005). La estética burlesca de Planche, descrita por él mismo como “the broad caricature of a tragedy”

²⁴⁴ Eliza Vestris tomó en el 1831 la dirección del Olympic Theatre convirtiéndose en la primera mujer en dirigir un teatro en la región. Una mujer libre, que tuvo una gran repercusión en el universo teatral y que Macintosh (2000b) compara con la idea de la “Nueva Mujer”, también desde la figura de Medea, aunque en su caso sin necesidad de atesorar venganza o culpa alguna.

(Macintosh, 2000b: 86), no está presente en otras reescrituras británicas “medeicas”: en el 1851 la de Jack Wooler y en el 1856 las de Robert Borugh y Mark Lemon. La línea argumental que toma Planche remarca la dependencia de Jasón a Medea o el abandono a una esposa repudiada, sin preocuparse Jasón de sus hijos. El coro es masculino, pero se espera que la mujer salga reforzada, sobre todo por esa apelación final, en donde Medea se dirige a la audiencia con el objetivo de que se ampare a la mujer judicialmente (Macintosh, 200b).

Esta constante lucha por poseer entre los brazos artísticos de los coreógrafos del momento los resquicios de los *mitemas* de Medea desde Noverre, es recuperado en el siglo XX por Ivo Cramer (1921-2009) con el Ballet du Rhin. La labor de reelaboración estética es grande, Salas (1993) entiende que “hace un extraordinario esfuerzo de estilo” (s.p.). Gubernatis (1992: 92) por el contrario, en una crítica recogida en *Le nouvel observateur*²⁴⁵ deja en mal lugar la reposición del ballet, en especial por el carácter interpretativo de Medea, despojada de sus arquetipos míticos y cercana a la iconografía de una bailarina española retratada en los ojos de un pintor francés como Édouard Manet.

Más reciente, en diciembre de 2012, se fecha la restauración de *Jason et Médée* de Marie-Geneviève Massé desde el Center de Musique Baroque de Versailles, con dirección musical de Hervé Niquet (Gubernatis, 2012). La coreógrafa tomó la partitura de Jean Joseph Rodolphe, y a partir de los documentos conservados construyó su drama tomando el vocabulario de la danza barroca académica, buscando una integración entre la danza y lo pantomímico. Para ello, se contó como asesor histórico a Jean-Paul Gousset.

J’ais essayé de trouver quelque chose qui soit en harmonie pour que cela sonne juste et pour que l’on n’ait pas l’impression d’avoir une danse moderne avec un cadre qui ne l’était pas du tout. J’espère avoir respecté cela, même si parfois, il y a eu de grands jetés! (Massé en Bühler, 2013: s.p.).

La pasión gestual, de gran importancia, tanto en manos y pies, así como la expresión facial, suple las palabras. No se ha podido tener acceso al material audiovisual, pero sí a un breve reportaje, en el que se pueden ver algunos fragmentos de la reconstrucción y su estética escenográfica y coreográfica. La puesta en escena pertenece a Vincent Tavernier, el decorado a Antoine Fontaine, el vestuario a Olivier Bériot y el

²⁴⁵ En *Anexo 25* vemos a Medea subida en ese dragón alado que la acerca a un destino sobrehumano.

diseño de luces a Hervé Gary. El exotismo de los trajes se encuentra en los tonos intensos de color, en las plumas y los brillos. En el ámbito coreográfico encontramos quiebros de torso, protagonismo de pies y algún salto con desplazamiento acrobático (Compagnie de Danse l'Eventail, 2014, 28 de octubre).

Estas reposiciones se basan en una tradición que engrandeció la figura de Medea y la de Jasón desde unos ojos pintados con la brillantez del Barroco, entre palacios cortesanos y teatros dieciochescos, en la teatralización pantomímica de una danza de acción que había priorizado la emoción desde la acción del *contar*.

Tras esta, se sucedieron una serie de textos coreográficos –vertidos en la tabla anterior– de los que se han seleccionado algunos de los más cercanos a la contemporaneidad. Traspasando los límites franceses, recuperando la tradición de la tragedia romana y en el contexto de la danza española, no puede dejar de mencionarse la *Medea* de José Granero. Un intérprete de excelente talento. Un coreógrafo que hizo del drama interpretativo la razón del sentir técnico de sus ballets, y que entendía que los roles dramáticos de lo narrado debían transmitirse desde la psiquis de los bailarines. “Maribel Gallardo, nos dice literalmente en su entrevista: el trabajo que hacía el Maestro, era desde el interior, él buscaba y rebuscaba” (Hellín, 2015: 332). Se le considera un comunicador.

Medea se estrena el 13 de julio de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, bajo la dramaturgia de Miguel Narros, también responsable del diseño del vestuario y colaborador activo en la adquisición dramática del ballet dentro del laboratorio que es cualquier sala de ensayo. La iluminación la diseña Federico Gerlache y el decorado es de Andrea D’Odorico. Hellín (2015) identifica la tragedia de Séneca como el referente utilizado para la transducción coreográfica que realiza Granero, aunque con matices bien significativos respecto al desarrollo dramático de las acciones. Se suprime ningún tipo de intermedio que rompa la acción escénica, se interfiere en la temporalidad de las acciones, sobre todo por la elusión de la figura del coro, además se omite cualquier alusión al viaje argonáutico; se incluye la esperada boda, que llega a término, y se hace que sea Medea quien entregue directamente los presentes envenenados a los miembros de la realeza corintia, como en el ballet *Médée et Jason* de Gaëtan Vestris, bajo la obra de Noverre. Los hijos la acompañan, y es cierto que portan entre sus brazos la túnica, pero Medea está dividida entre los Espíritus que la escoltan y su propio yo. El efecto maligno, una vez

tomada la tela, no es directo, sino que es un embrujo de sus mismas manos agitadas, lo que la hace agonizar, desplomarse, perecer bajo la túnica negra regalada. Narros y Granero introducen además a estos dos personajes: los Espíritus, fraccionando y extrayendo del interior del alma de Medea en la encarnación de sus dos figuras, todo lo que alberga en sí como mujer. En un ser que ha sido maltratado, que almacena pasiones, temores y anhelos.

Hellín (2015: 368) atribuye al supuesto carácter racial de la obra de Séneca, el hecho de haber sido escogida para tomarse como referente literario del mito; aunque su extranjería, como barbarie descontrolada, está también en la de Eurípides. Velásquez (2000:32) recoge como la Medea eurípidea es la forastera por excelencia, tras cuyos atributos se esconde la diferenciación intrusiva de otra idiosincrasia y de otra cultura; dejando a Píndaro el ser constructor de las disparidades raciales en sí mismas. En cuyo caso, parece derivarse su argumento de la idea del barbarismo identificable dentro de la sociedad democrática griega, en donde esclavo y mujer, ostentaban la misma categoría a los ojos de las instituciones legales (Velásquez, 2000). En Séneca lo que ocurre es que se pretende arrebatar cualquier resquicio de lástima al juicio de su carácter, alejándola del arquetipo del chivo expiatorio, insuflándole el tinte estoico de la ira. Y en el ballet, sentimos compasión por una mujer que será apaleada, sumisa e indefensa por Creonte y su séquito.

La denuncia a la etnicidad racial, como rasgo de alteridad, está entonces ya en Eurípides, de hecho, Lauriola incide (2015) en que la reescritura de su mito en *Medea* de Guy Butler, parte de este autor. En Séneca lo que se encuentra según Loomis (1907: 67) es una lucha por perpetuar la pureza de la raza, presente en la figura de Jasón.

En materia de raza, la etnia gitana es retratada en Medea en otros referentes literarios previos al ballet de Granero y de los cuales sería interesante identificar el posible mecanismo intertextual. En menor medida en el 1953 la *Medea* de Jean Anouilh, y en un costumbrista territorio cordobés, en el 1954 *Medea, la encantadora* de José Bergamín, ambas coincidentes en esta caracterización étnica, de las cuales no sería extraño encontrar los mencionados rasgos en el correspondiente ballet.

Anouilh (2004), al dotar a Medea de las facciones coincidentes con la raza negra, exóticas en su no reconocimiento de la imagen que su ser reflecta, hilvana un discurso crítico vinculado con la alteridad del extranjero. El cual está identificado con la

reivindicación asociada a otras reescrituras del mito, en donde se resalta el desprecio que padecen en la realidad racista. Lo negro se entiende como enfermedad. Medea se identifica con una dolencia virulenta que emponzoña la clarividencia blanca: “Soy tu desgracia, Jasón, tu úlcera, tus costras” (Anouilh, 2004: 42). Es la representación de la inmundicia asolada de mugre, que despide un hedor penetrante, pegajoso en su pestilencia: “¡Hiedo! ¡Hiedo, Jasón!” (Anouilh, 2004: 42). Un ser falto de humanidad, en descomposición infectada, que hace cernir la desgracia en la dicha ajena, “la fealdad, la vejez rencorosa” (Anouilh, 2004: 42). Y de cuyos atributos físicos se desprende su carácter, en correspondiente proporción: “Todo lo negro y lo feo que hay en la tierra, yo lo he recibido en depósito” (Anouilh, 2004: 42). Y en este profundo desprecio y odio hacia sí misma, Jasón afirma haberla amado: “He amado un mundo negro, tu audacia, tu rebeldía” (Anouilh, 2004: 47). Una tarea esta laboriosa, no por Medea, sino por no sentir un amor puro que entregar, dice Jasón: “¿Crees que te abandono para buscar otro amor? ¿Crees que es para comenzar de nuevo? ¡No sólo te odio a ti: odio al amor!” (Anouilh, 2004: 36). Por implicar asimismo en la ecuación, a un ser que tan solo se mueve por el poder, a la conquista de la escala siempre creciente de obtener aquello que está cada vez en una cima más alta, mientras reposa condenado en un escalón menos del que precisa para ascender.

Hay que reincidir, además, que en la exposición de Jasón del supuesto amor que siente por Medea, se identificaría un claro enlace con el ballet de Granero, localizado en el mismo tiempo dramático, en el paso a dos entre ambos²⁴⁶. Una licencia que el coreógrafo se permite para resaltar el tipo de añoranza pasional de Medea, a pesar de que se trunque en su fugacidad la posibilidad de recuperarlo. Ella es instigadora en su abrazo, a pesar del rechazo violento anterior. Una caricia que nace de la violencia, del dominio que ejerce sobre la desesperación de Medea al sentirlo alejado.

La pasión sexual eclosiona y en el sostener de sus caderas y sus pechos, el texto coreográfico evoca uno de los versos finales del epitalamio del coro senecano, entre los vv.104-105: “tras la rutina de tomar en tus brazos, / tembloroso y sin gana, el pecho de una esposa enloquecida” (Séneca, 1979: 295). La complicidad entre los bailarines se hace más íntima, acompañada en el fluir coreográfico, suspendiendo el enfrentamiento por la

²⁴⁶ Para el análisis del ballet *Medea* de José Granero, se utiliza la grabación de una de las representaciones del elenco original, en donde Medea es Manuela Vargas y Jasón es Antonio Alonso (Antonioalonsobaile, 2019a b y c, 22 febrero).

connivencia mutua, armonizando en un equilibrio, en el que el amor se hace querer. El agarre sostenido por la hermosa confianza hallada despierta del ensueño poco tiempo después, y Jasón reacciona oprimiendo a Medea con el yugo que empuña sus brazos, quebrando su espalda femenina, subvirtiendo la natural posición de sus extremidades, retorcidas. Un abrazo que se hace golpe con los puños sobre el pecho de Jasón, en la imperiosa búsqueda de una respuesta que le convenza. En *Medea, la encantadora* de Bergamín (2016), la lesión hiriente de este golpe es la consecuencia del impacto que la actitud de Jasón tiene en Medea, dice ella: “¿Esa es la herida que abres en mi pecho? ¡Ese es el corazón que me arrancas! ¿Tu piedad? ¡Tu miedo!” (p: 26). Jasón quiere huir, pero todavía tiene pendiente los resquicios del recuerdo. Un último abrazo antes de la venganza.

El Jasón de Anouilh lo verbaliza en dos ocasiones. La primera evitando que Creonte mate a Medea, dice Jasón: “Porque has sido mucho tiempo mi mujer, Medea. Porque te he querido” (Anouilh, 2004: 34). Y a posteriori pronunciando un alegato, en el cual, sin entrar en su sinceridad, dice amarla a toda ella, incluso también a esa monstruosidad que tanto temen de la maga extranjera:

Jasón (*hace un gesto*): Te he amado, Medea. He amado nuestra vida insensata. He amado el crimen y la aventura contigo. Y nuestros abrazos, muestras sucias luchas de vagabundos, y aquel entendimiento de cómplices que recuperábamos por la noche, en el jergón, en un rincón del carromato, después de nuestras fechorías. He amado tu mundo negro, tu audacia, tu rebeldía, tu convivencia con el horror y la muerte, tu rabia destructora. Creí contigo que siempre debíamos tomar y luchar y que todo estaba permitido (Anouilh, 2004: 47).

También recuperando el concepto de raza, se extraen en Anouilh otras formulaciones ideológicas asociadas a dos aspectos dispares. El primero de ellos, referente a la dicotomía entre el bien y el mal dentro del universo institucional de Creonte, en el que la justicia se rige por derecho soberano para decidir con autoridad destino ajeno. Al asignarle Creonte un lugar a Medea lejos de su familia hace desprecio a su raza, de la que afirma estar enferma de cólera sin razón: “Vuelve al Cáucaso, busca un hombre de tu raza, un bárbaro como tú, y déjanos bajo este cielo razonable, al borde de este liso mar que nada tiene que hacer con tu pasión desbordada y tus gritos” (Anouilh, 2004: 30). En una misma balanza sitúa sus conocimientos de hechicería, malvados sin todavía haber

ejercido pesar alguno para la ciudad. Medea le pregunta: “¿Qué hice yo a las gentes de Corinto?” (Anouilh, 2004: 26), profiere Creonte, con absoluta seguridad: “Nada aún, no. Pero puedes hacer todo eso algún día” (Anouilh, 2004: 26): enfermar el ganado, robar o envenenar el agua que bebe el pueblo. Se le juzga entonces primero, sin posibilidad de enmienda. Con el odio que dice albergar en su corazón por ser su hija la usufructuaria de los renegados amores de Jasón; o con su procedencia extranjera, el máximo impedimento que la hace bárbara, nutrida del no juicio, de la no templanza, de la agresividad y del desarreglo emocional. En su desprecio a lo racional, Medea muestra que el odio que Creonte manifiesta a la que dice es su raza, está localizada en lo criminal de su pasado. Así, cuando continúa recabando datos acerca de qué ocurrirá en el destierro con sus hijos, plantea el concepto de raza, como herencia volátil, que tanto puede provenir de la madre, como del padre: “Está bien, mi iré. Pero mis hijos, ¿de qué raza son? ¿De la del crimen o de la de Jasón?” (Anouilh, 2004: 31). Por un momento, se descontextualiza lo racial más allá de los rasgos biológicos, de cuya identidad son distintivas igualmente las características morales adscritas a una idea de lo justo.

El segundo tiene que ver con el estatus privilegiado de poder que representa el enlace de Jasón con Creusa, por ser su padre el Rey, ¿casta de justicia divina y de justa jurisprudencia? Medea aplica a Jasón tales virtudes: “Raza de Abel, raza de los justos, raza de los ricos, con qué tranquilidad habláis. Es bueno, ¿verdad?, tener el cielo de parte de uno y también la policía” (Anouilh, 2004: 48). Además, en la cercanía hacia una divinidad endiosada que vive en las proximidades de Dios, en su encarnación en otro cuerpo, el de Jasón, se asume a los ojos de Medea, un sentir también maldito. Al definirlo como “raza de Abel”, Anouilh (2004) está introduciendo una referencia al poema *Abel y Caín* de *Las flores del mal* de Baudelaire, quien ya hablaba en términos de raza alrededor de este personaje bíblico. La intertextualidad aquí retratada tiene un potente significado simbólico, en donde (Torrent, 1995) Caín es el prototipo del proletariado, mientras Abel es el modelo burgués. Medea por supuesto, estaría integrada en la raza de Caín, aquella que Baudelaire retrata bañada en sufrimiento, pero que pronto conquista el vientre caliente, protegido por la proliferación de la complacencia divina: “Estirpe [en otra traducción Raza] de Abel, vientres calentados/ al fuego del hogar de los patriarcas” (Baudelaire, 1995: 174). La misma raza, de cuyo sacrificio se halla doliente, y en cuya esencia se hayan también ansias vengativas, a través de un apetito ardiente: “Estirpe [raza] de Caín, corazón que arde, / vigila tus deseos más intensos” (Baudelaire, 1995: 174). La

misma que terminará rebelándose, como Medea, y blandirá sus fuerzas para la derrota de a quien Dios sonríe: “¡Oh, tú, estirpe [raza] de Abel, ve tu vergüenza:/ cómo el chuzo ha triunfado de la espada!” (Baudelaire, 1995: 175).

La raza gitana, recuperando la alusión más directa posible del texto coreográfico de Granero, está en la escenificación de la llamada “pieza negra” de Anouilh (Lasso, 1981), cuyo decorado es un “aduar de gitanos” (p: 221) y ella, Medea, encarna en su estética el estereotipo de la gitana. Su vivir, impregnado de las creencias ancestrales de la expresión artística ritual, ha estado vinculado desde sus reminiscencias con el flamenco como expresión artística. La etnia se convierte en un distintivo que Granero potencia en el lenguaje coreográfico que utiliza, pero también en el vivir del drama narrado, en el gesto arquetípico de la iconología transferida a la puesta en escena general y en la propia transducción narrativa del mito de Medea. Es por esto, por lo que se sugieren los cruces intertextuales entre el coreógrafo, Anouilh y Bergamín, entendiendo que entre sus *textos* probablemente no existió una influencia directa, pero la cual no está exenta de coadyuvarse.

Ya hemos tratado los aspectos hispánicos de *Medea, la encantadora* de Bergamín, tan solo remarcar el protagonismo de la cultura flamenca en el coro, representado por el Cantaor y la Cantaora al tono de la guitarra y a ritmo de castañuelas. En su cantar aguarda la tragedia profunda del dolor exacerbado, que bien podría identificarse con el mismo dolor de la Medea de Granero, que tiene a la Nodriz por testigo. En la agonía de quien se arrodilla ante el desespero, de quien ha aparecido de luto, cubierto el rostro con un paño negro, desprovista de identidad, de quien escucha las festividades del pueblo y deja evidenciar, en la corporeidad dramática de su gesto el plañido de sus entrañas. Es el momento en el que Medea golpea el suelo, desprende enérgicas llamaradas por sus extremidades superiores, cual grito efusivo de una cólera que rezuma en su *mover*, de escasa contención, como eco violento del lejano ritmo de bulerías, originado ante el despecho de Jasón. El percutir terreno del zapateo, resuena en los puños de Medea, recorriendo todo su cuerpo, atrapando su vientre encogido, destellando una mirada punzante que se aferra al cielo y permite traspasar la raíz faríngea hasta emitir desesperada el aullido de un lacerante “no”. En sus correspondientes literaturas, el retrato de esta escena ocurre en distinta cronología dramática, identificando que la forma en la que se articula el texto coreográfico de Granero desde la dramaturgia de Narros está más próxima

a la de Anouilh (2004: 16) y a la de Bergamín (2016: 32), por hacer diegética la presencia de la música dentro de la acción de Medea en la escena, sin la intervención de alguien externo que anuncie el hecho de la celebración del compromiso. En Séneca (1979), localizada en el himeneo del coro –vv. 56-115–, resulta ser una alabanza invocada a las divinidades, para que acudan a la presencia de los tálamos, pero no ocurre la simultaneidad relatada. Siguiendo su escritura, sin llegar a los atributos característicos de una reunión flamenca, el coro senecano anima a “celebrar” abriéndose al descontrol de bufonadas –vv. 107-113–: “Muchachos, disfrutad, hoy se permiten bromas;/ en dos bandos, muchachos, lanzad vuestros sarcasmos [...] Que el mordaz fescenino difunda sus festivas chanzas;/ rienda suelta la turba dé a las bromas” (Séneca, 1979: 295). Medea escucha sus palabras, y reacciona ante ellas como todos esperan, pero es fruto de una respuesta posterior –vv. 116-118–, en donde se hace patente el haber oído el himno nupcial. En cambio, en Eurípides la anagnórisis de Medea sobre el ultraje de Jasón con otro lecho, el de Creusa, ha ocurrido antes de empezar el drama; recuérdese como la Nodriz en el prólogo llora la situación en la que se halla Medea.

El equilibrio de la acción entre la literatura mítica presentada entre los *textos* se encuentra entonces en sus contemporáneos, por ser explícita esta resonancia de un aplauso amoroso que pronto se teñirá de desgracia. Considérese este fragmento proferido por Medea en la novela de Bergamín, justo antes de que esta tenga su encuentro con Creusa, limítrofe al descrito líneas atrás sobre el ballet:

¿No oyes cómo cantan? ¿No ves esas sombras bailarinas, cayendo al río, como si buscasen en el agua el camino que pierden sus cuerpos en la tierra?... Lo que canta por debajo de esa música me está destrozando el corazón. Escucha. Mira. Una voz más triste que otras nos acecha desde lo oscuro. La siento que se acerca. ¿Por qué no está en la boda la novia? ¿Por qué viene a buscarme? (Bergamín, 2016: 32).

La pasión expresiva presente en todo el ballet, a través de la Danza Española, se utiliza como nexo, según dice María de Ávila, citada en Hellín (2015: 369), entre el respirar de la mitología grecorromana y el aire racial de la técnica coreográfica utilizada. En la construcción del carácter de los personajes, se apuesta por los tintes raciales a través del lenguaje flamenco, en Medea, constituido a través de una personalidad concreta, la de Manuela Vargas, para quien se compuso el ballet, y cuyos ademanes característicos, como “los brazos *por detrás*” (Hellín, 2015: 381) se tomarán intrínsecos al *mover* general del

personaje. “Sin duda el Maestro [José Granero] potenció en *Medea* a una Manuela Vargas con lenguaje de brazos sensual y flamenco. Como potenció en Antonio Alonso un Jasón viril, fuerte y apasionado” (Hellín, 2015: 330).

Nada hay más hermoso que la hermosura gitanesca, en la mocedad, ni más sórdido y barbaresco que una gitana vieja, agotado el físico; una mezcla de atracción y repulsión, que tal es el rasgo típico de la gitanería, junto con lo misterioso, como lo han sido secularmente desde el punto de su advenimiento a Europa (Lasso, 1981: 222).

En lo gitano, aura común a Bergamín y Granero, se recogen ciertos estereotipos que pueden interpretarse como espejo del barbarismo de Medea. La vulgaridad asociada al gitano, marginado por la sociedad, está vinculado con su otredad, despreciada como extranjera, como bárbara, como hechicera, como mujer. En este esquema, el flamenco, utilizado en el ballet como lenguaje expresivo, ha estado asociado a connotaciones equivalentes, a pesar de que dentro de su perfil se encuentre, según Steingress (2004: 24), tanto al pueblo gitano como al payo. “El flamenco siguió viéndose por una mayoría de españoles de ambos sexos con desdén y como manifestación de la subcultura marginada de los gitanos o de las clases bajas en general” (Steingress, 2004: 23). El *sentir* coreográfico de esta estética en el ballet de Granero no siempre es aceptado por la crítica, que igual puede estar contaminada de estos mismos estereotipos. Es el caso de la reseña de Francisco Hernández (1984) para la revista *Ritmo* el mismo año del estreno. El cual no se detiene a localizar como un exceso inapropiado el verismo de lo que califica de “melodrama zarzuelero” (Hernández, 1984: 66). Su censura afecta a la forma en la que se articula la dramaturgia de Narros, el texto coreográfico de Granero y la tradición mítica medeica en sí. Sin considerar que el *mover* general de la pieza puede identificarse según su prototipo de las formas que la danza debe adquirir:

Intentando usurpar a la palabra sus poderes, se enreda en una hueca y exagerada y prosaica gesticulación que ni siquiera permite bailar a Manuela [Vargas], pues en este ballet no sólo no se aprovecha la importante cultura del gesto no realista generado por el ballet moderno, es que no se baila (Hernández, 1984: 66).

A pesar de esto, es más conveniente apreciar la obra de primera mano, y observar cómo se integran sus elementos. La música exhibe este misticismo costumbrista, a través de la partitura de Manolo Sanlúcar, “quien nos dicen ha musicado la tragedia con

grandeza y esplendor, en una partitura llena de sugerencias y *jondura* que será interpretada por una gran orquesta y, por supuesto, guitarras flamencas” (Álvarez, 1984: s.p.). El broche musical que corona un ballet que ha sido interpretado con éxito en escenarios internacionales, termina con una muerte oculta a los ojos del espectador, tras las alas negras que despliegan la túnica de Medea. Unas dagas clavadas mortalmente en el cuerpo de sus hijos, por la furia pasional de los Espíritus, manos ejecutoras, cortejo fúnebre, seguido de la Nodriz. Que dejan a un Jasón paralizado y a una Medea agonizada, aferrada a su vientre, y que termina huyendo, iluminada por la luz rojiza de Helios.

Tras esta expresión flamenca, saltamos el charco hacia la idiosincrasia argentina de Mauricio Wainrot. Un coreógrafo que se interesa por el *sentir* dramático de la interpretación, en un narrar que trasciende lo técnico al flujo energético que se aloja tras los pasos. “Quiero ver la mirada, quiero saber que hay atrás de esos ojos, que hay atrás, sentir esa mirada. Veo una mirada y me doy cuenta de montones de cosas [...] Leo los cuerpos” (Wainrot en Teatro Del Bicentenario San Juan, 2020). En cuyo proceso creativo entiende a la danza como una investigación que se mueve a partir de la percepción de otras artes, de la vida. “Es como un rito: es una serie de rituales que se van repitiendo día a día y salen de lo más profundo de mi ser” (Wainrot en Teatro Del Bicentenario San Juan, 2020, septiembre 18). Wainrot compone *Medea* para el Ballet Contemporáneo de San Martín, estrenado en el 2005, a partir de la tragedia de Eurípides, pero en la que también, según Pagani (2005), se tiene influencia del filme de Passolini. Al no tener acceso a la grabación completa del ballet, no se ha podido recuperar detalles minuciosos del tipo de transducción que ocurre, pero, si nos atenemos a las palabras de Wainrot, podemos asumir que transfiere los mitemas euripideos, puesto que también Passolini había contemplado la misma fuente. Dice Wainrot, citado en Pagani (2005):

Para crear mi coreografía partí de esta historia buscando un concepto que determine su forma, para traducirla al movimiento. En mi obra, versión libre de la tragedia de Eurípides, ella es una suerte de guerrera que, como los demás personajes a su alrededor vive en un mundo de luchas de poder y pasión (Pagani, 2005: s.p.).

La atmósfera musical está compuesta a partir de la obra de Shostakovich, con música accidental seleccionada por Gustavo Dvoskin y decorados de Carlos Gallardo. En

los fragmentos del video accesible en una plataforma pública, se puede advertir cómo Wainrot recupera el apoyo que el coro euripideo tiene para Medea, tanto en las cuatro mujeres que la acompañan, como en los cánticos corales. Y de Séneca, el coro de hombres que acompaña a Jasón (Wainrot, 2012, agosto 24). El motivo de mencionar esta reescritura coreográfica es el poder interactuar con el encuentro entre la conocida pareja, y observar como el dominio dramático está en Medea, más que en Jasón, a pesar de los *portés* que ejecutan. En un momento ella lo trae hacia sí, como si tirase de una cuerda imaginaria, un hilo que los une, un cordón como el umbilical que Medea trata de arrancarse para regresar a un *yo* no contaminado. Una Medea que se multiplica incluso entre las otras interpretes, miembros de ese pequeño coro, en un espejo de un ser que es muchos al mismo tiempo. Una mujer que mata a sus hijos a pocos centímetros de su padre, con una daga, antes de desplomarse al suelo y antes de que la sangre corra en las vaporosas telas que vuelan por la escena.

Para terminar, referimos a la *Medea* de Sasha Waltz, a la que también recurrimos en el epígrafe de *Leer a Medea en el arte: de lo literario a lo escénico*, para detenernos en los aspectos escritos sobre el ballet, pues no se ha editado en formato audiovisual²⁴⁷.

El estreno tuvo lugar el 16 de septiembre de 2007, con su compañía Sasha Waltz and Guest, a partir de la ópera ya existente de Pascal Dusapin. En su dramaturgia, se sintetiza la fuerza matriarcal en analogía con la naturaleza a partir del mitologema ya conocido. El viento, artificial, se convierte en un elemento imprescindible tras el infanticidio, accionado por unas máquinas instaladas en el espacio escénico, que ejercen presión al aire. En su silbido detienen la acción musical para que las fuerzas primitivas de la naturaleza hablen, perturben el foco corporal, lo hagan revolverse, enfriando la piel, invadiendo los tímpanos en la agitación de su dinámica imprevisible e impetuosa. La vehemencia de la presión de sus partículas en el cuerpo, modifican y esculpen su *mover*. La percepción de los sentidos a partir del cuerpo humano supone en el trabajo coreográfico de Waltz el centro del que irradiar lo mítico, para hacer, según Kramer (2013) que aquello que turba la emoción se haga tangible.

Schenck (2016) lo define como “un ballet assez sage”, qui, sans être classique, n’en convoque pas moins –pour reprendre la terminologie d’Aby Warburg– des formules

²⁴⁷ Los escasos fragmentos que se han podido consultar del ballet pertenecen al documental *Sasha Waltz. A Portrait* (Kramer, 2013).

de pathos éprouvées, héritées à la fois de Mary Wigman et Martha Graham” (p: 83). La emoción se manifiesta a través del ritual entendido como la expresión cíclica de lo mítico. Ambas figuras, Wigman y Graham, representan la modernidad y antecedentes naturales de cualquier artista contemporáneo. También el exceso expresivo de lo energético, el hacer danza desde el salvajismo de un cuerpo primitivo, moldeado por una estética concreta de atributos propios. Una forma de comprender el *pathos* de lo danzado, que emerge desde un lenguaje propio en la voz de Sasha Waltz.

La videoinstalación del ballet Medea, que da inicio al ballet, hace *mover* la tradición mítica en una deceleración temporal. Su estructura arquitectónica, cincelandos cuerpos vivientes, parte del gran interés por el tratamiento del espacio, al que siempre vuelve en su obra, hallando lugar en las grietas del volumen de su atmósfera. La magnitud de las superficies se expande generando hilos en aquella materia que respira. También la que se *mueve* a través de las frecuencias armónicas de su voz. Así, los cantantes integran también el espacio escénico, evitando fronteras entre la danza y la música, dice Waltz (Kramer, 2013), refiriéndose a otra de sus óperas coreográficas: “I want the choir to act like dancers as well. The pilgrim’s choir doesn’t need to dance wildly but need gestures [...] So that, in the end, you cannot tell a dancer from a singer” (s.p.). El coro de *Medea* recupera el recuerdo evocado de las danzas pírricas, en el friso fantasmal proyectado: “les corps fantomatiques des danseurs enduits de glaise rejouent sous nos yeux le vieux mythe de la caverne au moyen de la technologie moderne”. ¿El *mover* de sus cuerpos se convierte en las sombras platónicas que confunden a un espectador encadenado como la metáfora metafísica que se proponía en su mito? En semejanza al encierro de Creusa descrito por Medea (Wolf, 1998), hallada en una red de rumores tejida, oculta “en aposentos de gruesos muros que deben parecer cavernas mal iluminadas, más prisionera que soberana” (p: 20). O una gruta afín al bullir del pensamiento de la protagonista, que se pregunta: “qué significa avanzar” (Wolf, 1998: 20) a través del Hades y alcanzar la cima. La revelación esta de una verdad que no es la misma que el patriarcado ha contado sobre su ser.

Por otra parte, la perennidad del mármol que unta los cuerpos de los bailarines en el friso, en su petrificación, apela al *contar* constante de la tradición mítica en el vivir del ser humano, a través de la errática presencia del arquetipo de Medea en la cultura. El coro también representa su identidad híbrida (Schenck, 2016): la de una mujer en la que habita

la opulencia de los contrarios. ¿No está acaso el ser humano nutrido de la inestabilidad que ejerce el pendular de la balanza?

A través de un lenguaje contemporáneo en el pronunciar coreográfico de su danza, Sasha Waltz recupera a Medea, mirando a la Antigüedad, pero tomando como intertexto la novela de Christa Wolf. “Son langage expressif fait parler les corps et éclaire le monde antique d’une élatante modernité” (Opéra de Lille, 2009: 6). El lenguaje primitivo se manifiesta en movimientos animalizados, en el vapulear físico de los cuerpos entre sí, en las voces de un alma que danza la voz y canta el cuerpo. “Enfin, comme si la légende de Médée ne pouvait échapper à l’emprise destinale du déjà-là du déjà-écrit et du déjà vu, le ballet de Sasha Waltz convoque et mêle les souvenirs de deus grands *Sacre du printemps*” (Schenck: 2016). Esta evocación del ballet *Sacre* se debe a su su ritualidad, por ser Medea la encarnación matriarcal de una fuerza que supera lo humano y se mimetiza con lo natural a través del viento huracanado que se apropia de la escena. Por entregarse a un sacrificio que ofrece sangre a la tierra, sin ser demente la paralización del latir de su descendencia. Así es como Waltz abraza a Medea, en toda su iridiscencia, porque lo mítico arraiga en los *mitemas* antiguos que la forjan, pero tras ellos germinan otras escrituras, en los otros tiempos de un conocimiento no aprehendido:

Every myth is a change of a story, that has already been told, and I tell the story again in another way and with another undertone, and with another variation and another aspect so it’s that the myths goes on (Waltz en ABC Radio National, 2009: s.p.).

8.3. *La pluralidad metodológica en el estudio de las narrativas del texto coreográfico de Medea*

Las posibilidades interpretativas que presenta un arte como la danza parecen infinitas. Renovadas estas a cada ejecución, hacen de su existir una cadencia vital impregnada por la subjetividad de su intérprete, de aquel ser llamado a danzar lo que se le ha entregado. No en vano, Dorfles (1977) advierte este aspecto dentro del ámbito musical, desarrollando las tensiones y limitaciones de la percepción, resultando que, en los datos derivables de su análisis, todo aquel elemento conectado directa o indirectamente con el ámbito sonoro estaría infectado. Las subjetividades se entrecruzan, oscilan entre lo que el autor quiere trasladar y lo que el bailarín asimila según su bagaje. Porque, en los intersticios de la obra de arte danzada, que es ejecutada por un sujeto que no es quien lo ha ideado, aparecen aspectos particulares derivables del *hacer* danza. La materia coreográfica se traslada entre los cuerpos involucrados en el acto performativo, incluso desde antes de que se componga el universo sensible estético-artístico que la convierte en una pieza artística. “El artista transforma, forma e informa desde su más irrepetible, intransferible e irreductible individualidad” (Barcia, 2004: 257), haciendo de su conversión narrativa, en el paso de lo literario a lo coreográfico, un acto autónomo de los condicionantes primigenios. Aunque, la carga mítica resulte un cuerpo un tanto enraizado en el imaginario social y cultural, como para perder la identidad que lo reconoce como propio de una corriente de pensamiento como es la mitología.

La constitución creativa que aspira en su inconsciente a la transgresión intertextual de los límites de lo narrado por un *texto*, como acto previo a la generación de las herramientas del interpretar, implica un acto de percepción. Por otra parte, la tarea de la dramaturgia, para Patrice Pavis (2000), era juzgada como una interpretación, condicionada estética e ideológicamente sobre los significados escénicos. En Fuentes (2014) se entiende también como una instancia precedente a las acciones escénicas, al concebirse la creación como un trabajo investigativo, que registra las frecuencias sistémicas del pensamiento, entendido este por González (2013) como un conocimiento que emerge de un *pensar* práctico procedente del proceso mismo de producción artística. El proceso creativo es en sí una interpretación que ejerce en el espectador el estímulo de hacerse también interpretante, de un sujeto corpóreo que es recreado en la subjetividad de un tiempo presente. Esto implica, en el análisis, la heterogeneidad de los lenguajes

insertos en el laboratorio creativo que se forja en los cuerpos, las voces narradas de cada *contar*. La materia artística es fruto de esa confluencia entre lo interpretado, y la expresión estilística configurada desde una nada que no es vacío, que halla en su obrar un hueco saturado de acción expresiva. “Su corpus significativo, su sintaxis interna, sus cualidades formales y manejos técnicos presentan multiplicidad de caminos, experiencias, interacciones y percepciones” (Daza, 2009: 87). La recepción de sus heterogéneos significados, dentro de un espacio creativo, contribuye a potenciar los rasgos míticos recogidos en el tejido *textual coreográfico*, dispuesto a la transformación de factores dependientes de la comunicación de su lenguaje dentro de las condiciones contextuales que lo valoran.

Valerie Preston-Dunlop y Ana Sanchez-Colberg, citados en Tomic-Vajagic (2016) estudian en *Dance and the Performative. A Choreological Perspective: Laban and Beyond*, cuestiones relativas al acto de la danza en el entorno teatral. En la observación empírica de la interpretación ejercida por los *performers* —entendidos estos como ejecutores de la danza en la escena—, el poder que se le da al término “interpretación” se potencia y emerge con su verdadera categorización cuando se construye el significado desde el sujeto. Tan solo en la interacción bailarín/ obra, es posible que eclosione, desde este punto de vista, la acción interpretativa.

These accounts fall in line with Hamby’s point that in character parts the performer “needs to be imaginatively and critically aware of the dance in terms of narrative and dramatic aspect”, but also to be mindful of “the formal structure of the dance design” (1984, 43) (Tomic-Vajagic, 2016: 13).

La atención al contexto que motiva la acción creativa de configurar una pieza danzada con argumento está respaldada por Hamby (Tomic-Vajagic, 2016), como un recurso para interferir en esa interpretación. El entorno artístico resultante procede de la integración de los *intertextos* míticos que respaldan los mitologemas de Medea, encarnados en los bailarines como principales vehículos de transferencia narrativa de su *texto*. La labor de sus cuerpos en la encarnación de un *contar* mítico-literario materializa el discurso del autor, hallados en su entrega en la contención expansiva del equilibrio entre la emoción del bailarín y la carga dramática de su personaje. “Finding an individual approach means not just performing in an individual style, but also thinking about

potential effects that might be produced unintentionally in performance” (Tomic-Vajagic, 2016: 24).

El intérprete parte de un proceso de síntesis por la absorción del lenguaje coreográfico, que en primera instancia se presentaría como una forma de aprendizaje de la distribución, forma y sentido de los movimientos, pero que va más allá de un ejercicio memorístico o de ejecución. Interviene en la labor dramática, por generar acción, pero es quien dirige ese proceso, el encargado de brotar desde los cuerpos el motor de cómo han de desarrollarse los acontecimientos.

Jamás se ha empleado un término para precisar, de manera directa, la responsabilidad del bailarín co-creador como traductor de ideas, propósitos y lenguajes del coreógrafo. A esto se le llama simplemente “interpretar”, para mi gusto, demasiado vago. Significa todo y nada (Cardona, 2000: 43).

Tomic-Vajagic (2016) determina la complejidad de la relación entre el rol que se interpreta, producto de una construcción actancial narrativa, y la identidad del intérprete. La terminología empleada para referirse a este proceso es deudora de la semiología, por esa aspiración de simbolizar, como los movimientos fueran metáforas, en tanto signos – con o sin significado–; o de la teoría teatral que supuso con Konstantín Stanislavski un cambio de paradigma, al exigir al cuerpo de los bailarines la encarnación de *algo* que no siempre puede ser explicado con palabras, pero que a través de la coreografía se permite *ser*. Desde la perspectiva de Daniel Dennett (Tomic-Vajagic, 2016) encarnación en oposición a un proceso de análisis, por un conocimiento tácito de la expectativa corporal sobre la idea supuesta de lo interpretado. Por otro lado, desde el cine, Nicolas Bourriaud (Tomic-Vajagic, 2016) concibe que los artistas se vuelven híbridos en la escena, en tanto la incorporación de la acción ficticia y su identidad individual. La integración de un imaginario personal actúa además en la creación de una atmósfera teatral concreta. Ante la carencia de contenido narrativo, los caracteres deshabitados de personalidad, se hacen cuerpo a través de un movimiento que procede de la *psique*, permitiendo que la metáfora se torne danza. Pero cuando es el lenguaje del mito el que se sintetiza en el *contar* del drama, la exposición significativa se presenta ante esta misma pulsión de carácter, haciéndose *texto* en su obrar.

Al ser el analista también espectador, en la recepción de lo danzado en cuanto objeto artístico: “la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de

la sensibilidad nativa del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural” (Panofsky, 1983: 31). Al margen de la intención del creador, el investigador –especialista en la disciplina–, erige sus apreciaciones con una actitud *recreadora*²⁴⁸. En tanto que, según Panofsky (1983) –cuya teoría parte del marco de la historia del arte–, se disgregan los elementos singulares del estilo, deteniéndose en aquello que implica cada aspecto resaltado por los significados subjetivos que construyen también la intención creadora. En este momento, surge el concepto de “intención”, tan oculto y subjetivo incluso para el propio artista. D. Sánchez (2004) lo relaciona con la metodología hermenéutica de la escritura, en tanto a la imposibilidad de controlar los potenciales significados recluidos en el discurso del arte. Existen unos márgenes alrededor de la obra, que parecen imposibles de inspeccionar, fugados del control paternal o maternal que lo ha gestado, y por supuesto, de aquellos que nos acercamos a los objetos estéticos. En las teorías de la Escuela de Constanza –corriente en la que se encuadran H. R. Jauss e W. Iser a partir del legado teórico de Gadamer–, el proceso de comprensión no invalida el fin de su autor, pero tampoco exige una correspondencia o equivalencia real: “lo que una obra escrita significa no tiene por qué coincidir con lo que el autor ha querido decir” (D. Sánchez, 2004: 153). Y, además, dichos significados dependen de la situación comunicativa en cuestión.

La danza todavía arrastra la problemática de que en el énfasis de su esencia práctica se anule la generación de un saber teórico sobre sí misma. La excesiva atención al medio físico, en tanto actividad corporal, merma el prestigio que la fijación de textos debería tener a la par de otras teorías o historiografías. Las humanidades han sido cuestionadas, para Panofsky (1983: 36), por ocuparse de la *vita contemplativa*. “Pero, ¿es la vida contemplativa menos real, o para ser más exactos, es menos importante su contribución a lo que llamamos realidad que la de la vida activa?” (Panofsky, 1983: 36). Esta inquietud del teórico humanista interfiere en otras artes, como la danza, cuya evolución social se ha visto encasillada en un espectáculo de *divertimento* de escaso prestigio.

²⁴⁸ El prefijo *re-* es crucial para comprender el tipo de trabajo que ha de realizarse, puesto que al interpretar un texto artístico –entendiendo el concepto de “texto” en su más amplia significación–, se construye una imagen concreta en la que se refleja la obra en cuestión, pero que, al mismo tiempo, está condicionada por aspectos externos a ella (Panofsky, 1983).

“Interpretar significa no solo sacar a la luz el contenido de verdad de una cosa, sino mostrar, hundiéndose micrológicamente en ella, las huellas de dolor que el entrelazamiento entre historia social y naturaleza ha dejado en ella” (Escobar, 2009: 388). La filosofía hermenéutica de Theodor Adorno es la vertiente de este pensamiento en cuyo *estar* atraviesa el devenir del simbolismo hacia una concepción de Verdad atemporal. En esta transgresión del tiempo, se hallan las grandes respuestas a las que desde lo mítico se ha intentado dar una explicación, hallada no únicamente en la anecdótica presencia de lo arquetípico sino en su funcionamiento en el ámbito externo a la narrativa, lo que, en definitiva, emerge en la potencial reinterpretación que se hace de los *textos*.

Las diferentes apreciaciones que pueden extraerse del análisis de una misma obra de danza pueden llegar a ser tan dispares, que la validez de la metodología empleada puede perder su vigencia y credibilidad en el entorno académico. Deveril (2008) recalca cómo la experiencia profesional, personal y cultural interviene en la óptica desde la que construir el discurso; del mismo modo, el receptor de lo “escrito” modifica la forma de estandarizarlo. “The ways in which the experiences play of each other when watching a dance piece form the basis for an interpretation, which takes form when it is expressed (including though’) as language, verbal or written” (Deveril, 2008: 195). En esta línea de pensamiento, la intención del creador parece una “caja negra” que salvaguarda las motivaciones más internas y los misterios más recónditos de su existencia. François Rastier, desde los estudios semánticos, lingüistas y estéticos en torno a la creación artística (Deveril, 2008), considera que la obstinación hacia la posesión de las entrañas del objeto creativo es una práctica que produce aversión. Una metodológica de análisis de la danza tiene que, desde su perspectiva, obviar cualquier tipo de método y en su ruptura, recomponer los pedazos que, desparramados entre los distintos códigos escénicos, puedan reconfigurar una línea de pensamiento significativa.

The proposal rested on the notion that any analysis of a dance piece is an on-going and open process, process, producing a continuously evolving set of interpretations and meanings’, which do not exist in a strictly linear relationship to one another, but can be seen as forming a hermeneutic network (Deveril, 2008: 197).

La observación del movimiento escénico es una cuestión inherente al análisis coreográfico, con independencia de la metodología empleada, pues es parte del proceso

de conocimiento y de percepción del objeto artístico. Izquierdo y Anguera (2000), cuya metodología se orienta en la codificación de un sistema de notación corporal, encuentran como parte de este tipo de descodificación, la existencia de un “alfabeto” en tanto gramática del lenguaje del *mover* como herramienta de estandarización universal. Entre los procesos experienciales que muestran en la captación del ballet, lo verbal se impone como medio de transmisión del conocimiento observable. La danza se debe acotar a una cantidad limitada de expresiones, a través de la “transcripción” descriptiva, cuya exposición se puede orientar, siguiendo a Lehner (Izquierdo y Anguera, 2000) como “descripción empírica o topográfica y descripción funcional” (p: 312). La primera, también llamada “por operación” resulta un inventario organizado de patrones de movimiento, catalogando sin profundizar más allá en su significado. En cambio, es la segunda, también llamada “por consecuencia”, en donde la descripción ahonda en lo implícito, con el riesgo de subjetivar más los resultados empleados. Es esta última, la que se registraría en el método utilizado, aunque, saber, que el análisis de *Medea* incide en aspectos que traspasan la propia obra, al tomar como referente el texto mítico sobre el que su dramaturgia narrativa se ha erigido.

“La tarea del analista consiste en sentir y en hacer sentir el *aura* de la obra (lo que la hace única y no reproducible, sobre todo mecánicamente)” (Pavis, 2000: 230). Esta identificación encarnada de las acciones que se presentan en el escenario es compartida con la del espectador, el cual somete su corporalidad a la radiación subjetiva del *mover* danzado como código. Se puede reflejar el compromiso del espectador para con aquello presentado como uno de los lenguajes del arte, también en el contexto coreográfico, según dos principios que se ocupan de abordar la lectura de la obra desde compromisos diferentes. Patrice Pavis (2000) los presenta como compatibles, enriquecidos ambos, pero no siempre manifiestos, duales en el *pensar* la obra. Esto se debe a que, al ser la profundización de los aspectos sublimados culturalmente la epistemología de dos caracteres reflexivos, que atañen un comportamiento más racionalizado y objetivo, frente a otro más afectivo en su subjetividad, la interpretación tendría que realizarse en dos procesos, alcanzables para el analista, pero no para el espectador al uso. La sugerida estrategia de Pavis (2000: 247) se diversifica entonces en dos principios: el de placer y el de realidad. El de placer se mantiene en la materialidad de las formas dibujadas en el espacio por los bailarines, en lo práctico como exhibición de grandeza física, sobre la que reconocer la aparición de los significantes respecto a la construcción de los *sentidos*

posibles. En este caso, lo obtenido de la obra no llega a canalizar el flujo energético inconsciente que los intérpretes cohesionan a través del autogobierno del *texto coreográfico*. En la posición real, figurada, se pretende extraer todo aquello instintivo, alojado en los intersticios de este *texto*. Su acceso precisa de la ejecución de los mecanismos de las formas significantes, para indagar en el significado metafórico que alberga *sentidos* ocultos, según Pavis (2000), reservados para el inconsciente. El orden de su exhibición parte de la linealidad que la propia narrativa propone a través de la dramaturgia concreta y específica de cada obra.

8.3.1. *La síntesis mimética de los mundos posibles del texto*

El autor de cualquier texto literario se encarga de seleccionar esos “fragmentos” de la realidad a través de un proceso de mimesis²⁴⁹. La “realidad” literaria es producto de una transformación de las formas, también las abstractas, para conforman *otra* realidad, subjetiva²⁵⁰. “Hasta la invención más desorbitada sólo es distinta en función de lo existente, se crea y se recibe con el instrumental que suministra nuestra realidad” (Spang, 1984: 153). La mimesis más que como “imitación”, como una experiencia a partir de una percepción valiosa sensitiva, espiritual e intelectual de lo que rodea al ser humano, resúmale como “lo real”. De esta supuesta “realidad”, captada de forma diferente por cada individuo, se filtra la información que tras un proceso asignémosle el matiz de complejo, se erige una obra artística. “Mimesis es la captación sensible de esta fuerza seductora o energía vital que reconocemos en una fuente de agua, en las crestas espumosas de una ola marítima o en la sensualidad de los senos desnudos de una diosa” (Subirats, 2012: 51). La interacción de la obra artística con un espacio que es calificado

²⁴⁹ La mimesis como teoría estética de la producción artística no ha tenido una variación significativa respecto de su conceptualización básica, indicada en un primer momento por Platón y a posteriori, por Aristóteles. Es un término algo conflictivo, nexo que conecta los procedimientos artísticos, respecto a un lugar externo al alcance de todos los seres humanos, por ser la “representación” artística una noción que se ha transformado en el entorno teatral, dinámica y que puede resultar enigmática en referencia a una mimesis como imitación. La vanguardia teatral, según Josette Féral (Martín, 2011) no llega a rechazar el concepto, aunque sí a matizar que mimesis puede ser en tanto copia restringida o, por el contrario, una dilatada mimesis, amplia por ser productora de un espacio no identificable, de unos acontecimientos, acciones o elementos de lo real. En un entorno en donde los límites con lo real no están definidos de forma clara, donde el arte sobrepasa las barreras de los mundos ficcionales para colarse entre una poética del mundo vivido.

El primer impulso consiste en establecer entre el teatro y la realidad una relación e la cual aquél extraería su fuerza y su sustancia. Aun cuando consideramos las obras que más alejadas están de nuestra experiencia cotidiana, la comparación se nos impone casi naturalmente: ¿qué tiene que ver lo que vimos con la realidad? ¿Cuál es la distancia que separa a ambas? (Levy en Martín, 2011: 85).

²⁵⁰ “La obra literaria es capaz de destapar las ‘tumbas’ del olvido, ocultas por el espacio o el tiempo, pero que existen, existieron o existirán, modificándolo todo brindando la posibilidad de transformación, de representación” (Santos, 2014: s.p.).

como “real” frente a otro que aparenta una existencia auténtica desde lo ficticio, en el contexto de la filosofía clásica, se ha difundido como una duplicación platónica o como la versión inmutable de la acción humana aristotélica (Martín, 2011). El origen de la palabra griega mimesis, de complicada etimología, se asocia (Tatarkiewicz, 2001) a los rituales dionisiacos ejercidos por un sacerdote cuyo objeto era reproducir el interior, y era aplicada a la acción de la danza, la mímica y la música. Debido a su compleja estructura, las variantes de aplicación son diversas, según el autor. Platón en *Las Leyes* lo asocia a la música y a la danza; o tan solo deja la cualidad imitativa para la tragedia o la poesía. En este texto, la danza ritual de seres mitológicos es depósito de una mimesis que facilita la iniciación y la purificación en su ceremonia (Subirats, 2012). Aristóteles en cambio, amplía su concepción y, además, permite que el creador haga una interpretación de lo que observa en la realidad –de igual modo que el transductor traduce a través de un proceso de semiosis una obra, conservando quizás la esencia del tema o transformando sus sentidos–. Dice Souriau “*Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos*” (Cristiá, 2011). Esa realidad que toma el modelo imitativo es mutable según la óptica que filtra su experiencia, por estar “subordinado a un sistema de categorías epistemológicas, valores morales y principios metafísicos” (Subirats, 2012: 50). La experiencia de la mimesis de lo real es una percepción subjetiva a través de una sensibilidad perceptiva en la que interviene el intelecto. Está en constante movimiento, por su mutabilidad transformadora de la acción de la humanidad en la naturaleza, y en su reverso, por la intervención de los fenómenos espontáneos de la materia en el ser humano.

Si retomamos la idea que Aristóteles tenía del concepto, hay una distinción que hacer, puesto que la “mimesis” se vincula (Subirats, 2012), con el acontecimiento ritual de la Antigüedad Clásica: la acción del ditirambo y de los cantos fálicos, el *dromenon*; y con la purificación de toda experiencia trágica, la *katharsis*. Mimesis en este contexto se asociada al ritual: “El hierofante no representaba a un dios. Era este dios mismo. Sus movimientos se llamaban miméticos porque se confundían con la posesión demoníaca y, por consiguiente, con la epifanía divina” (Subirats, 2012: 55). Las danzas son un testigo directo de esta poderosa conexión que hace de la mimesis una forma teatral ligada a la acción pantomímica de un drama. “La pantomima constituía un ritual mimético que, a través de la imitación de determinados ritmos musicales, movimientos corporales, colores

y sensaciones táctiles, posibilita la posesión mágica y, con ella, la transformación del humano en un ser divino” (Subirats, 2012: 57). La intervención de la ritualidad, de lo chamánico, de la experiencia sagrada, del arcaísmo artístico, de los misterios en los mecanismos de ficción imitativa, hacen del arte una entidad asociada a un ritmo mimético que no se reduce a una copia o a una reproducción.

El texto, entendido como objeto literario donde se desarrolla una mitología más o menos actualizada, según las interferencias dependientes del contexto cultural, interviene en la temporalización de un presente que no es tal. El tiempo articulado en la representación mediante un determinado relato –transformado en un drama teatral o en un ballet narrativo–, toma forma a través, según Ricoeur (Martín, 2011), de una experiencia mimética en la que se forja la identidad y la memoria de los sujetos del relato, del creador que capta la realidad del mundo y del receptor del producto artístico. La trama tiene que proyectar una determinada experiencia representacional de aquello que se transfiere en esta perspectiva mimética del arte (Martín, 2011: 64), reflejada a través de la mimesis triádica de Ricoeur: (1) “precomprensión de la acción”, (2) “mediación”, (3) “apropiación del mundo ficcional”. Los datos presentes en el esquema transformacional mítico literario, para una semiosis hacia el lenguaje de la danza, se reconfiguran respetando, en cierta manera, el carácter narrativo de los textos. El movimiento, siendo un elemento complejo de fragmentar de sus otros constituyentes, no siempre accesorios, pasa a ser el mediador de ese esquema narrativo, aun experimentando variaciones en la temática y en la estructura.

8.3.2. La retórica del texto coreográfico: hacia la comprensión de la acción danzada como tópico textual

Las operaciones de la retórica, en tanto teoría transversal de las ciencias literarias y de la cultura en toda su extensión, son significativas para “juzgar” cómo el discurso se transfiere en el proceso comunicativo, en qué medida se transmite la narración del texto en otros posibles y cuán “verídico” es el producto transducido respecto a la semántica que el autor construye. Según Urbina (2001) una de las modalidades de la transducción es la “natural”, que opera entre otras cosas en la retórica del discurso, en cuanto a su incidencia en los distintos ámbitos del texto literario. “En el teatro [como en la danza], las emociones se manifiestan siempre gracias a una retórica del cuerpo y de los gestos en la que se sistematiza, e incluso codifica, la expresión emocional” (Pavis, 2000: 70). ¿En qué

sentido interfiere esa codificación de la que habla Patrice Pavis? ¿Es realmente codificable para la danza la emoción, cuando el estilo del *mover* determina de forma significativa las formas que adquieren los cuerpos? ¿En qué se sustentaría? Si la obra se estructura desde lo argumental, las acciones narrativas delimitarían también lo emocional, pero no es cierto también que los distintos estados del *pathos* pueden manifestarse heterogéneos en cada cuerpo e incluso hacer que un discurso no se proyecte de la misma manera en cada intérprete. E igual de patente que el papel del espectador, del crítico o del teórico inciden en los significados extraíbles de aquello implícito en el relatar. ¿Es esta una forma de retórica donde descifrar los *sentidos* presentes?

La *intellectio* es uno de los aspectos fundamentales, señalado por Chico (1998) como componente retórico previo a los elementos que constituyen el discurso de las *partes artis* definidas por Quintiliano en la *Institutio oratoria*. Es esta “una pre-operación retórica que, a manera de cebo o fulminante, hace posible la puesta en marcha del conjunto formado por la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio/pronuntiatio*, entendido como globalidad sistemática” (Albaladejo y Chico, 1998: 341). En tanto que la retórica estudia, entre otras parcelas, la parte comunicativa de los discursos; ese estado anterior de la *intellectio* actúa como parte del proceso en el que el coreógrafo transfiere su obra desde un referente literario-mitológico como lo es el mito de Medea. Su relevancia en el proceso de elección coreográfica, momento de creación y de inspiración, hasta la plena composición de la pieza, es crucial. También por ser un acto semiótico (Albaladejo y Chico, 1998), sobre el que las obras narrativo-literarias del repertorio del ballet se perciben con naturalidad, pero también sobre las que pueden construirse muros, si los tópicos que se han elegido *contar* no son del gusto de la crítica.

La danza es un discurso artístico que tiene en mayor o menor medida una necesidad comunicativa, y en tanto lenguaje corporal, la apreciación retórica resulta clarificadora para comprender los procesos en los que interviene. “Mientras que la *intellectio* está dirigida de manera indirecta a la obtención de la construcción retórica, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, producen de manera directa los componentes que forman dicha construcción” (Chico, 1998: 495). Si la *intellectio* es quien de incidir en el proceso organizativo de la obra transducida a otro lenguaje, sus herramientas son categóricas para rehacer la estela literaria del mito a otras formas de expresión narrativas, en este punto involucradas con la dramaturgia coreográfica. La presunción de semánticas

semióticas ocultas entre esos espacios ocultos y privados de los artistas, proporcionan al “analista” cierto misticismo irrefutable. Un campo de “acción” este previo al proceso de transducción, que Urbina (2001) califica como “ámbito inventivo semántico-extensional” (p: 69), lo que aquí se transforma es el “destino”, la “meta”, el “objetivo final”: el ballet, un *texto coreográfico*. La pertinencia de una semiótica de la danza se debe a su comprensión como proceso cultural artístico, en tanto “sistema de significaciones estructuradas” (Eco, 2000: 44) que persigue un fenómeno comunicativo.

Las operaciones retóricas se ocupan en la narrativa (Albaladejo, 1998) del ámbito de la recepción. La *inventio* y la *dispositio* constituyen en un marco intersemiótico de incidencia, el bagaje anterior sobre el que el artista coreográfico trabaja para la transferencia narrativo-mitológica del texto, hacia el procedimiento de lo danzado. El ballet toma los referentes que componen la extensión de los *mundos posibles*, no ajenos a la carga verosímil ficcional presente en el texto narrativo y articulados en forma de tópicos textuales manifestados en la acción dramática. La estructura que tomará el fruto de la *inventio* procede de la forma del *contar* narrativo que el coreógrafo haya dibujado en el espacio. Su presentación en la dimensión espaciotemporal de la escena está determinada por la *dispositio*.

La fábula del texto narrativo tiene una estructuración en partes que presentan una sucesividad argumental y que han de estar ordenadas según los principios de la coherencia textual mediante relaciones de sucesión temporal y lógico-causal adecuadas a la totalidad de la estructura sintáctico-semántica y a las partes de la misma que enlazan y a la vez delimitan, cumpliéndose en esta forma unas exigencias de conexión de elementos de contenido intensional que son equivalentes a las que en el texto argumentativo han de cumplirse (Albaladejo, 1998: 57).

Dicha estructura en la danza no obedece a unas normas estandarizadas para todo espectáculo, la tradición, la cultura o el lenguaje, determinarán las maneras del *contar*, individualizadas en la identidad subjetiva de un artista. La coherencia en la presentación dramatúrgica de los hechos dependerá de si el mensaje, la intención o el argumento, con independencia de dónde se enmarque, está presente en la *elocutio*, y, por tanto, se transmite con eficacia a un espectador que lo ha de interpretar. Es decir, de cómo en la recepción se accede a las distintas capas de mundos narrativos mitológicos. La pluralidad

de submundos inmersos en la estructura de la fábula danzada es consecuente con el texto mítico, en la medida en que este respeta los virajes narrativos que lo componen. Las posibilidades se incrementan cuando se reinterpretan las bases textuales que soportan.

El pragmatismo de la transducción escénica es un hecho en sí mismo, redundante en cuanto a la naturaleza del hecho coreográfico, tanto por el proceso creativo de su creador como por la propia esencia danzada: su *praxis poiética*²⁵¹ en el escenario. En cambio, el lugar que ocupa la *intellectio* en la retórica (Albaladejo y Chico, 1998) no llega a manifestarse en “lo performativo” de la acción del discurso. Si, como en Pina Bausch o Wayne McGregor, entre otros creadores –ambos con obras narrativas como *Orphée et Eurydike* o *Woolf Works* respectivamente–, la composición escénica se produce en el estudio de danza como laboratorio creativo, esa *intellectio* aun siendo subjetiva, pasa a un lugar más práctico e incluso performativo. Al “terminar” la obra y mostrarse a los espectadores, entonces sí permanece en ese campo difuminado.

En la conversión de las acciones literarias transformadas en acciones poético-corporales, la identificación del “tópico textual” contribuye a determinar el sentido de la coreografía, por ser “la estructura semántica nuclear de un texto” (Urbina, 2001: 73). Esto no significa otra cosa, que poner la atención en los significados perceptibles en el texto, sobre el que se construye el ballet, no siempre reproducidas, también “desvirtualizadas” en su lectura en otro contexto. Al ser Medea un mito, con cierto bagaje en su reinterpretar, los significados discursivos de su *texto* aun no siendo explícita su recuperación o lectura, intervienen en la percepción interpretativa.

El concepto de tópico textual es una categoría utilizada desde la teoría literaria y de la lingüística en el análisis de los textos (Albaladejo, 1985), también calificado como “tópico temático” para García Berrio (1982), sobre la que aportar luz a su estructura del *sentido*. Este planteamiento metodológico se enfoca en la recepción de las categorías textuales que construyen el *sentido* o los *sentidos* del texto y que, además, resultan

²⁵¹ “Es poiética toda actividad que da como resultado un producto, una obra, un discurso retórico” (Albaladejo y Chico, 1998: 348), esta conjunción antagónica de hacer de la danza una *praxis poiética* permite confrontar la cuestión del hacer práctico en cuanto a la acción creadora de producir o general *algo* que pasa a “ser” y cuyo hacer está determinado por la experiencia de culminar la obra en la escena, en cada representación. “La distinción entre *praxis* y *poiesis* puede ser expresada del mejor modo en español mediante nuestra distinción mucho menos precisa entre actuar y hacer” (Lobkowitz, 1980: 10).

esclarecedores para que su contenido permanezca en la memoria colectiva de los espectadores²⁵².

El tópico textual es la célula básica a partir de la que se desarrolla el texto en la producción y a la que se llega en la recepción del texto; ocupa, por tanto, un puesto inicial o terminal según se active el mecanismo productivo-sintético o el mecanismo analítico-reproductivo (Albaladejo, 1985: 268).

El tópico textual compone la macroestructura del texto, no es un elemento cerrado, sino que permite afluentes de esa corriente común. ¿El tópico textual de Medea es común para Graham y Preljocaj? ¿En tanto macroestructura es posible “desfigurar” de tal modo sus aspectos identificativos que se pierda en el proceso de transducción las cuestiones sustanciales? Si es posible que de la “fuente” emerjan otros tópicos (Albaladejo y García, 1983) ¿Las dramaturgias de los ballets *Cave of Heart* y *Le Songe de Médée* han llegado a generar esos otros tópicos textuales del proceso de transducción?

Esta tipología que atiende a la semántica textual se enmarca en la TeSWeST de János Sándor Petöfi –Text-Struktur Welt-Struktur Theorie– (Albaladejo, 1985: 265). En la comprensión del texto estético, y en su posterior transformación en un código perteneciente al lenguaje de la danza, se está elaborando ya un proceso semiótico de interpretación, en el que se formulan reglas e hipótesis (Eco, 2000). La estructura comunicativa del modelo artístico subyace entre la semántica existente y otra que surge, por intercambio, por inspiración, por influencia o por cualquier tipo de vínculo referencial. La TeSWeST ampliada II (Albaladejo, 1998) concierne al evento pragmático que participa en la exégesis interpretativa de las semánticas del texto, es un modelo lingüístico-textual que se ocupa de las parcelas representativas del texto y en relación con el mundo, respecto a una disposición jerárquica de la esencia semiótica. Se enfrenta el componente intensional y extensional del *texto* en tanto estructura comunicativa semiótica.

El componente de intensión textual concierne al ámbito cotextual del texto, tanto por lo que respecta a su superficie o manifestación lineal como en lo relativo a la base textual; por su parte, el componente de extensión textual añade a aquella parte

²⁵² “Se memorizarán aquellas de dichas informaciones que formen parte del tópico textual o de las series de tópicos parciales del texto” (Albaladejo, 1985: 271).

del ámbito contextual ocupada por el referente y por las relaciones de éste con el objeto textual (Albaladejo, 1998: 24).

Estas categorías permiten la recepción e interpretación de los textos, desde la “identificación referencial” –término procedente de Albaladejo (1998: 24)–, como un componente de descripción semántica que puede ser trasladado al ámbito perceptivo de la obra escénica. Se parte del modelo presentado por Petöfi, pero se incide en el espacio pragmático sobre el que se hace patente la interacción receptiva del texto respecto a los usuarios del lenguaje. En una sección de los textos que dota de protagonismo a la función comunicativa, por la que las artes, en su ser representacional, también presentan una carga semántica que cede espacio al espectador, en el caso de la danza.

Al poner la atención en la semántica textual mitológico-literaria, de origen múltiple en el rito, se aborda la macroestructura de su relato, definida como aquella “parte del texto que forman las relaciones subyacentes del producto lingüístico que sobrepasan el ámbito oracional” (Albaladejo y García, 1983: 143). Es el sistema que atiende al nivel más profundo de la composición, en cuya base operan los tópicos textuales, fundacionales para el hecho comunicativo que construye el texto. El contenido que se almacena en estos tópicos se utiliza en Retórica para retener la información del discurso –la *memoria*– porque reduce a la mínima impresión el contenido o los mensajes enclaustrados en el texto. En este estructurar “los tópicos del texto son resultado de la traducción intensional de elementos situados en la realidad extensional, extratextual” (Albaladejo y García, 1983: 150). La extensión (Albaladejo, 1998) hace referencia a una realidad manifestada a través del texto que aparece en su estructura profunda y que utiliza la intensidad para ser parte del contenido incorporado y expresado a través del texto. En el acto de percepción de la estructura artística, sobre la que los sentidos se manifiestan vivificados en el contenido dramático, emerge el “sistema de mundos” (Albaladejo, 1998: 39) *intensionalizado* del texto en cuestión. La información intensional pertenece a los *mundos posibles* del tejido artístico en cuestión, se organiza en las distintas parcelas del sistema, a través de las acciones, expresadas en su *extensionalización* en el aparejo escénico-espectacular.

Entendida la macroestructura como estructura profunda del texto, como intensidad global del texto, resultado de la intensionalización de la estructura de conjunto referencia, que es igualmente global, es aquella concebida como la serie de

relaciones macrosemánticas y macrosintácticas que subyacen a la microestructura y que la sostienen (Albaladejo, 1998: 52).

Su presencia en el marco receptivo ¿categoriza los elementos que un autor, coreógrafo y artista, utiliza para la recomposición, reelaboración o reescritura de una obra literaria? A partir de la discriminación analítica de los elementos textuales, es posible delimitar qué parcelas del sistema han sido reutilizadas en una *transducción intertextual* de sus elementos. Lo que atañe a una constitución lingüística de los elementos textuales, es tratada desde la disposición dramática de cada ámbito, entendiendo que es desde la coreografía desde donde se articula el *texto coreográfico*.

El concepto de “mundo” (Albaladejo, 1998), en la categorización de *mundos posibles*, lo aborda Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus lógico-philosophicus*, como un elemento totalizador de los hechos presentados en un estado de cosas delimitado por aquello que es dado en su contingencia a un estado lógico cognoscible de lo real. “El término *realidad* englobaría, por tanto, bajo su dominio el concepto de *mundo*; incluyendo también en dicho contenido todos aquellos *mundos posibles* de pare, o no, de modo efectivo, el propio devenir” (Aranzueque, 1995: 49). La integridad del mundo lo componen una serie de proposiciones que hacen tangible a través del signo artístico, esa apertura no limitante de posibilidades, presentes dentro de la estructura semántica. En literatura expresadas a través de la lengua natural, de la propia estructura textual por la que se conceptualiza el mundo, real o desprovisto de toda presunción de efectividad material; en la danza, a través de la comunicación existente entre los elementos del *texto coreográfico*, no siempre visibles, también dados al *pathos* emocional, o audibles en una encarnación figurada del decir armónico de su gesto. La imagen del mundo (Albaladejo, 1988) compone un patrón referencial semántico-extensional, que hace desde su semántica, la estructura accesible para su recepción. Ese modelo de mundo puede expresarse según el grado de categorización verídica de sus elementos productores: tipo I – lo verdadero, tipo II – lo ficcional verosímil y el tipo III – lo ficcional no verosímil (Albaladejo, 1998). La activación de los resortes de los modelos de mundo que el texto en cuestión proponga, permite al espectador acceder al entorno del creador, cuya coincidencia es lo que hace del momento perceptivo-interpretativo el retrato idealizado de cualquier situación comunicativa, artística o pragmática. ¿Esto cómo se traduce en la

práctica? En una coincidencia de la dirección que tomas las identidades implicadas, en donde:

Productor y receptor han de participar del mismo código semántico-extensional; no podría realizarse comunicación entre un productor que escribiera, de acuerdo con un modelo de mundo de tipo II, un texto literario de ficción verosímil y un lector que lo leyera estableciendo para su integración un modelo de tipo I, pues este lector confrontaría con reglas del mundo real objetivo elementos que no se rigen por esas reglas sí por otras similares a ellas (Albaladejo, 1998: 28-9).

Los *mundos posibles* trabajan tanto en una dimensión extensional, como intensional. El mundo mítico expresado en la estructura del *texto coreográfico* supone una parcela concreta, cuya fragmentación es extensible en la medida en la que los límites planteados por el coreógrafo permiten transitar otros espacios, no directamente presentes en la dramaturgia. En la estructura dramática integrada en su tejido cada elemento constituye un *submundo* particular perteneciente a los propios entresijos de la trama y a las identidades arquetípicas de sus personajes, que constituyen en su totalidad “conjuntos referenciales” –tomando la terminología de Albaladejo (1998)–, cuya existencia se toma en consideración para la transducción semiótica operativa entre ambos textos. El concepto de mundo posible se orienta más en estos casos hacia lo expresado a través del arte, como reproducción más o menos verídica de una realidad que se hace ficción, pero cuyas sinergias con la realidad hacen de sus modelos experiencias subjetivadas de la realidad objetiva.

8.3.3. *Las derivas temáticas como materia de intersemiosis*

Trousson (1980:100) delimita la estructura que erige al tema como un ser palingenésico, a cuya entidad propia se remite, en las re-encarnaciones que de él se efectúan en el arte. La regeneración, como estado de recuperación, de renacimiento y de restablecimiento, halla en lo mítico el material fructífero por el que dejarse eclosionar en formas de diverso bagaje artístico.

Al ser la cuestión temática una de las particularidades que hacen que lo danzado se aproxime al ámbito literario de una forma tan recurrente en la historiografía, a través de la cual es permisible la apreciación intertextual del recurso de transducción que opera desde lo mítico hacia lo danzado, la teorización que Reis (1985) realiza, se concretiza en

cierta reiteración de la composición de la dramaturgia coreográfica, paralela a la del texto literario.

Carlos Reis (1985) orienta el análisis semiótico de los textos literarios respecto a los posibles códigos, que la propia entidad utiliza para generar los consecuentes mensajes a través del discurso narrado. En su objetivo de construir una “gramática” que responda a los requisitos narrativos del texto, que supere lo funcional –el facto comunicativo– se derivan una serie de caracterizaciones, categorizadas como códigos que operan según las condiciones propias del qué, del cómo y del para qué de la narración. Estos son en un contexto técnico-narrativo (Reis, 1985): el código temporal, el cual se ocupa de la ordenación, la relación y la frecuencia, el código representativo, sobre la perspectiva que adopta el narrar, el código de la narración, que atendería a la posición diegética de lo narrado. Este conjunto, está acompañado de los códigos paraliterarios divididos en temáticos e ideológicos, transversales en su interdisciplinariedad. Cuando se transfiere un contenido mítico como el de Medea, la información reducida a los *mitemas* de su ser o a los arquetipos de su acción dramática, su contenido –también susceptible de considerarse intertexto– procede de la capacidad evocativa (Reis, 1985) que disfruta la categoría de “tema” dentro de un análisis literario. Pero, la abstracción metafórica que de este se extrae no se reduce a la concreción que se deriva de este, “sino mejor un determinado conjunto de valores o cierta concepción de la existencia” (Reis, 1985: 329). De ahí la relevancia de la significancia de Medea en una atemporalidad trascendente de lo contextual, es lo que le imprime universalidad a lo tratado y lo que hace que el espectador conecte a través de la acción empática con lo narrado, a pesar de las diferencias generacionales. “Al no confinarse dentro de las fronteras cronológicas rígidas, no se agotan en una época, siendo retomados en otras, a veces distantes” (Reis, 1985: 330). Un medio que ocurre con frecuencia, desde el ámbito de la reinterpretación, reelaboración o versionado de obras, y que es motivo de análisis semiótico. Unos estándares, por otro lado, que empiezan a ocupar el terreno de la tematología, dice Reis (1985):

En efecto, lo que muchas veces pretende la tematología es fijarse en un único tema, en su vitalidad y en su circulación cultural: al contrario, el análisis semiótico tenderá, ante todo, a una doble postulación operatoria: la expansión de la óptica crítica a todo un repertorio temático (encarando los temas como entidades

sígnicas) y la restricción de la atención a un único texto y a la “red organizada de relaciones” que se concretiza en su seno (Reis, 1985: 332).

Recurrir al código temático, como eje por el que disertar semióticamente en el saber analítico de un producto cultural, como es la danza, que se prolonga en diferentes épocas, vertebrando la imagen de otro código, el ideológico. El cual encuentra en la abstracción de la subjetividad el medio más clarividente por el que exhibirse y en los “connotadores” la herramienta más eficaz (Reis, 1985). Estas cuestiones se forjan en un entramado cognitivo que interpela a la percepción, a partir de un *sentir* cuasi cutáneo, por su visibilidad, pero que guarda en la dermis los *semas* plurales de calidad significativa.

Lo que ocurre cuando se percibe la transferencia hacia un relato coreográfico o hacia una danza literaria, coincide con lo que Mark Johnson metaforiza como “el cuerpo en la mente” fruto de una “corporeización de la mente” (Pavis, 2000). La recepción de lo narrado a través de la coreografía surge por una percepción imaginada, prelingüística y previa a su propia racionalización por cómo el ser humano accede a la realidad desde este conocer: “la realidad para el ser humano es una red de significado, pensamiento y lenguaje, producto de la integración estética de la actividad corporal en que consiste ese proceso” (Muñoz, 2010: 105).

A falta de un sistema semiótico para la fragmentación de los signos escénicos en unidades mínimas, la estructura narrada asume la dirección estructural para segmentar en una aproximación semiológica. Los números danzados pueden dividir el marco representacional, las entradas y salidas del escenario, los cambios de tiempo o los silencios, pero la estructura argumental determina los vértices necesarios para diseccionar la obra. En el conjunto de un ballet se disponen una gran cantidad de signos, en gran parte procedentes de la encarnación coreográfica, pero otros son originarios del diseño lumínico, de las capas de tela que cubren los cuerpos, de la distribución de los objetos en el espacio y de la atmósfera musical. El texto coreográfico aúna todos los elementos, revelándose a través de la corporeización del *contar*. Como tal, ¿es conveniente aplicar el modelo narratológico de Patrice Pavis para indagar sobre la transfiguración de lo mítico literario en la danza? “Pero, ¿cómo captar y anotar en un papel tales exteriorizaciones?” (Pavis, 2000: 38). Los signos de la escena, tanto los teatrales como los danzados, comparten la dificultad de exteriorizarlos en una concreción verbalizada: “son a menudo ínfimos, apenas perceptibles y siempre ambiguos, cuando no ilegibles [...] son momentos

fugitivos en los que el sentido se sugiere, pero resulta difícil de leer y de exteriorizar” (Pavis, 2000: 39) ¿Es este el cometido de un ballet? ¿Hacerse palabra? ¿Someterse, reducirse o fragmentarse hasta tal punto que tan solo quede el cuerpo caricaturizado de un artista? La distribución biomecánica de los movimientos corporales está sujeta a un tiempo, no detenido, en renovación constante, en el que está implícita la energía que hace *mover* la emocionalidad del espectador. ¿Se puede atrapar realmente con una estructura tangible este flujo energético? ¿No sería redundancia descriptiva traducir los fenómenos corporales en un lenguaje verbalizado? Lo más seguro es que la subjetividad domine lo que se piensa en la escena, y que cada intérprete extraiga de lo observable su particular mirar. La transposición lingüística del *contar* coreográfico hacia la racionalidad del texto es un requisito inevitable para poder materializar el *mover* cognitivo.

Es ésta más bien una tendencia obsesiva de todo teórico por academizar, por registrar la descomposición analítica que presente la universalidad de lo espectacular. “This obsession with systems, it is often stated, has led to neglect of the dynamics of signification and the role of the reader in creating meaning” (Lansdale, 2008: 7). Pero ¿no será lo universal tan general que se filtrarían la especificidad que materializa lo danzado? ¿Es un “deber” entender lo presentado en escena como signo? ¿Es posible que la danza sea objeto de semiología? Para Bobes (1987) cuando algo requiere la configuración de, llamémosles en el lenguaje de la danza: *entidades sémicas del mover*, se está recurriendo a la configuración de *sentidos* posibles, cuya cualidad semántica se manifiesta a través de una acción relatada por la dramaturgia coreográfica. El artista creador compone todas estas parcelas, sobre las que el intérprete se relaciona temporal y espacialmente con un espectador que lee en un tipo de comunicación diferente a la lingüística. La integración simultánea de las unidades que componen la acción coreográfica respecto al resto de elementos escénicos hace de la lectura un proceso plural y heterogéneo, cuya codificación no es fruto de la convención, pero sí ha sido contrastada en la parcela previa.

Desde una perspectiva estructuralista, la disposición del texto coreográfico en su forma narrativa es equiparable a las partes admitidas en la correspondiente segmentación del texto dramático. Bobes (1987) señala como tales las unidades horizontales narratológicas, los personajes, el tiempo y el espacio, exponiendo que, desde la semiología la consecuente segmentación conlleva la identificación de los sentidos parciales o totales de la obra en sí. ¿Es concordante el *texto coreográfico* respecto al *texto literario* o *texto espectacular*? M^a del Carmen Bobes Naves (2004), en *Semiótica de la*

escena, califica de *texto espectacular* a aquel que permite la representación escénica de la obra teatral, así configurada: “está formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena; están recogidas en las acotaciones fundamentalmente, y también en las didascalias del diálogo” (Bobes, 2004: 501). Esta categorización parte de la disgregación dual del texto dramático en texto literario y texto espectacular. Estos textos estarían integrados en la concepción trabajada de *texto coreográfico*, pues se entiende que en la dialéctica del *mover* gobiernan como un todo para la composición de los significados discursivos.

En el ámbito teatral ambos elementos provienen de la propia creación literaria del autor, pero cuando un director toma el texto de cualquier obra dramática, existe una interpretación de ese texto, que conlleva intrínseco la generación de nuevos signos dramáticos en la escena, que no tienen por qué especificarse en el texto –como formato escrito–. Es lo que ocurre cuando el coreógrafo toma referencias externas en el ámbito literario, sin pretender que en la concepción estructural de su proceso creativo se halle una metodología consciente de esta transferencia semiótica. “El autor es responsable de las lecturas que se hagan de su texto literario, ni de las representaciones que se hagan de su texto espectacular” (Bobes, 2004: 501). Los signos que se puedan crear *in situ*, en el momento de la representación pueden pertenecer exclusivamente al espacio escénico, ser irrepetibles en próximas escenificaciones. En su naturaleza, estos se perciben dinámicos. Su movilidad se debe al carácter plural de la interpretación, al ser las lecturas mecanismos en los que se filtra la subjetividad.

La semiología sobrepasa la segmentación lineal, admite los valores funcionales y trata de determinar las relaciones formales, semánticas y pragmáticas que hay entre las unidades que todos los niveles de la obra literaria a fin de descubrir lo que se ha denominado “tercera articulación” que da nuevos sentidos a los signos literarios (Bobes, 1987: 169).

Las *entidades sémicas del mover* se provocan o aparecen en una sucesión incesante del espacio-tiempo; pero, igual que en lo verbalizado y lo gestualizado del teatro existe una simultaneidad signica, en la danza, lo corporal y lo auditivo, representado por el desarrollo armónico y musical de la obra, añade a esa “unidad horizontal” de la narrativa, otra “unidad vertical” del *mover* paralelo y coincidente entre: el movimiento

del cuerpo sobre sí mismo, en relación con el espacio y a su vez con el dinamismo musical.

La tercera articulación que se propone anexionada al comportamiento de los signos dramáticos aparece con la interacción de los elementos del texto espectacular con los aspectos paralingüísticos de las acotaciones dialógicas. ¿Es equiparable a la energía o flujo intensional del *mover*? Impresa ésta en la partitura coreográfica, para hacer de lo ejecutado un *contar* discursivo y narrativo al mismo tiempo, de los *sentidos* de lo corporal en la danza.

El tiempo y el espacio son categorías dramáticas que actúan en la constitución semiológica de los significados albergados en la acción escénica, no resultan en exclusiva una entidad abstracta sobre la que hacerse presente. El tratamiento temporal introducido en la secuenciación dramática puede referirse a un presente que se construye desde unas acciones que ocurrieron en un “pasado dramático (secuencia de acciones)” (Bobes, 1987: 220). El tiempo además de determinar una situación cronológica, puede intervenir en la velocidad en la que ocurren los acontecimientos, e incluso tratar el relato de acciones concluidas en un presente que conquista el futuro. Mientras, el espacio adquiere un mayor protagonismo en la danza, resultando el cuerpo un lugar sémico en el que involucrarse e involucrar a los *otros* cuerpos. El espacio como materia ocupada modifica las formas en las que se lleva a cabo el *mover*, siendo límite espacial y fuga de las tensiones energéticas que impulsan el movimiento. El espacio en la danza incluso puede concentrarse a los lugares en los que transita el cuerpo en su propia acción, dibujarse en su trazo y erigir fronteras incorpóreas que se hacen patentes cuando ese cuerpo las demarca. Las relaciones proxémicas entre los bailarines intervienen también en este espacio, que puede ocuparse sin que exista ningún objeto sobre él.

8.3.4. *La percepción de intertextos en la transducción coreográfica*

La intertextualidad en el arte de la danza puede producir cierta sensación de distanciamiento, por la pérdida de control o por la fricción que existe ante el desconocimiento del abanico de posibilidades discursivas que se abren en los análisis de este tipo. El concepto de “inter-/hipertextualidad” aplicado al análisis coreográfico potencia la relación entre las “cosas” sobre las que se aplica, permitiendo un mayor énfasis en el arte de la danza y el arte de la literatura. Se incide según Adshead-Lansdale (2008) en la intersección entre cuerpo, palabra, discurso, narrativa, emoción, movimiento.

Ante esta heterogeneidad de códigos del medio de la danza, el prefijo “hiper-” e “inter-” favorece la conexión de las distintas formas de texto que constituyen la dramaturgia escénica. El primero (Deveril, 2008) con significado de “exceso de” y el segundo como alusión a “entre algo”, ambos son formas de tejer una red de relaciones cercana a lo neuronal, que ocurre en el mismo proceso creativo, y que después ha de leerse. Estos favorecen la construcción de rutas tangenciales de interrelación entre objetos de diversa naturaleza cultural.

En este sentido, la “transtextualidad” desarrollada por Gérard Genette en *Palimpsestos*, facilita la conexión entre un texto A –*hipotexto*–: en este caso el texto mítico-literario de Medea, y otro B –*hipertexto*–: *Cave of Heart* de Martha Graham y *Le songe de Médée* de Angelin Preljocaj. Esta correlación textual se construye desde el concepto de “intertextualidad” desarrollado por Kristeva, el cual ya se ha tomado en consideración en el marco teórico de la investigación. El engranaje textual de Genette se completaría en el ámbito de la danza (Ortiz, 2017) con la puesta en marcha del engranaje espectacular de cualquier obra escénica. Es decir, con la articulación textual presente en el propio ballet a través de los distintos textos coreográficos que se ocupan del tema de Medea, y en cada caso particular en relación con la interacción de la obra con los intérpretes y con el espectador. “Así pues, lo escénico no es un texto independiente que existe por sí mismo, sino que aparece –se hace visible y vivible– cuando los demás textos han entrado en contacto y relación con él” (Ortiz, 2017: s.p.). Definiendo en la misma documentación bibliográfica, a la danza como “entrettexto”, quizás por la situación intermedia en la que se localiza a la obra, como abstracción no plausible, entre el creador, los intérpretes y el sujeto receptor. Este concepto de “entrettexto” es la condición de existencia de la entidad textual, término que utiliza Roland Barthes (1994) para exponer la condición plural del texto, tejido sobre sentidos irreductibles a una misma procedencia.

La práctica escénico–coreográfica, por tanto, en un ejercicio intertextual no va a ser considerada como un “texto primero”, como un texto que previamente existe impertérito sobre el cual no es posible cambio, la mutación, sino que supone una maleabilidad y una plasticidad implícitas en las dinámicas de creación en las artes, para constituirse en algo más, en una nueva –si es posible lo nuevo– danza (Ortiz, 2017, s.p.).

La intertextualidad (Adshead-Lansdale, 2008) desgana las voces que están insertas en un mismo objeto cultural, cuya procedencia se diversifica de igual forma que su apariencia, en una direccionalidad descentrada, que presenta desplazamientos en su eje. Con esto, Adshead-Lansdale (2008: 3) quiere interpelar la apariencia heterogénea de lo textos de la danza, a partir de la noción de desplazamiento de Roland Barthes, para resaltar la variedad de perspectivas disponibles tanto desde un punto de vista creativo, respecto al tratamiento que se le da al cuerpo con relación al espacio o la atmósfera sonora; como desde una perspectiva teórica, para propiciar una lógica reflexiva que mire fuera de lo danzado. No para que las rutas posibles desorienten la labor analítica, sino para evitar la linealidad y favorecer la extracción de significados en el texto coreográfico dentro de su propia red textual.

For the process of analysis to be thorough and insightful, an understanding of the many context of a dance – that is, its immediate dance context and how this appears within the work, as well as the wider artistic framing and sub-cultural context – is always necessary (Adshead-Lansdale, 2008: 6).

La intertextualidad implica para Genette (1989) un grado de intervención amplificado, sobre la especificidad del intertexto; concretizado en el término de “hipertextualidad”, en la modalidad que vincula hipertexto e hipotexto. “La relación hipertextual está basada en la *estructural* global propuesta por el hipotexto, que el hipertexto replica en mayor o menor grado” (Pimentel, 1993: 226). Pimentel (1993: 225) define el concepto o la idea como derivación, en cuanto a la existencia de una “operación de transformación”; pero no necesariamente se trabajaría con un tipo de relación de dependencia o de subordinación. El hipotexto no necesita del hipertexto para su comprensión, porque en la esfera siguiente de concretización de sí mismo, cuenta con las herramientas suficientes como para explicarse. No hay una pérdida de autonomía. “El placer del hipertexto es tan notable que lleva al espectador a convertirse en lector del hipotexto literario” (Restom, 2003: 38). En el campo de la literatura es posible y frecuente esta transformación de un texto en otro diferente –“no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra” (Genette, 1989: 19)–, más cuando la variante, si así es admisible definirla, se produce entre textos de diferente naturaleza. Su acepción se aplica en exclusiva al formato de texto, como tal, lingüístico en su gramática. En la descripción contextual de los grados de intervención del fenómeno, el paradigma teórico

evoluciona hacia una mutación de los modos de exteriorización formal. Una caracterización que incide en “el modo de representación de una obra de ficción” (Genette, 1989: 356). Un “modo” como tal, hace referencia a la apariencia que toma una acción en su ejecución. Si le añadimos el prefijo “inter-” se aplica al paso de un modo a otro. En cuanto se sale de la esfera del texto literario, el modo, además de tomar la forma de una clase de discurso literario –poético, dramático, narrativo–, supera la barrera signica y se pasa a lo danzado, de igual forma que es posible hacerse teatral.

Esta práctica se ha mantenido a lo largo de la historia, pasando por los Misterios (basado en la Biblia) y los Milagros (en las Vidas de santos) de la Edad Media, el teatro isabelino, la tragedia clásica, hasta el uso moderno de la “adaptación” dramática (y hoy más frecuentemente, cinematográfica) de las novelas de éxito (Genette, 1989: 356).

Las reelaboraciones o reinterpretaciones que del mito de Medea se encuentran en el bagaje cultural internacionalizado, son fruto de una activación intertextual visible para el espectador. El producto constituido se configura (Midgelow, 2007) como una superposición de capas sobre las que se van erigiendo los significados, de apariencia múltiple para la interpretación. El intertexto “original” adopta en este contexto una apariencia generalizada, imbuida en la memoria colectiva como leyenda mítica o relato de masacre ritualizada. ¿Se ha recodificado en cada *texto coreográfico* los parámetros míticos que lo definen: sus arquetipos o mitemas? ¿Qué ocurre con la apariencia formal que se ha difundido de su relato? Y ¿en qué medida el contexto repercute en los instrumentos de alteración que deforman en cierto sentido los antecedentes? Sotomayor (2005) dice que “el contexto impone sus ideas y sus códigos estéticos, y en función de ellos favorece el uso de unos u otros mecanismos de transformación del hipotexto” (p: 225). Los valores sociales, culturales e históricos no son separables de la entidad subjetiva de su creador, también por la proyección artística que fluctúa en la atmósfera estética de cada momento, la cual puede ser inspiradora para proyectar o, por el contrario, ofrecer la posibilidad de la negación, de fracturar los límites para la configuración de otros. Las preceptivas no son estáticas, y éstas están en directa consonancia con lo que rodea al individuo. La separación temporal de Martha Graham y de Angelin Preljocaj determina el bagaje discursivo que ambos artistas componen hacia su propia obra, ¿su intención tiene que estar totalmente determinada hacia provocar un *sentido* específico de alteración

cultural? Es decir, hacer de la creación personal un emblema politizado del contexto, no tiene por qué declararse abiertamente en la carta de presentación de cada obra. El hipertexto codificado se impregna de la realidad de cada uno, ¿es esta Medea la misma que la de los textos clásicos? ¿En qué grado se perfila la imagen de la Medea de Eurípides, de Séneca o de la Wolf en la de Preljocaj? ¿Hay algo de la realidad inconsciente de Graham en la Medea de *Cave of Heart*?

En la transformación de los modos, según Genette (1989: 365, 366), se puede modificar el orden temporal, la duración y la frecuencia y/o el modo-distancia –que afecta al punto de vista o al foco del relato, como Graham adopta a realizar, otorgando al texto coreográfico la visión del personaje femenino de la tragedia²⁵³–. “No existe transposición *inocente*, quiero decir, que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto” (Genette, 1989: 375). En cuanto a las derivaciones de la acción disponibles en la escena, al tratar con textos mitológicos que presentan un gran desajuste cronológico –por distar entre sus etapas históricas un tiempo dilatado–, la diégesis²⁵⁴ experimenta alteraciones condicionadas por pertenecer a épocas distintas. Es lo que ocurre en las versiones de Mats Ek de los grandes ballets del repertorio clásico, en las que sus personajes han traspasado su entorno, para ser objeto de otro tiempo y de otro lugar; o la de *Swan Lake* de Matthew Bourne.

Según el tipo de variación que sufren los personajes y su entorno identitario, la transposición puede ser *homodiegética* o *heterodiegética*. Genette (1989: 379) entiende que gran parte de la recuperación narrativa de la temática mitológica es heterodiegética al no modificar los grandes *mitemas* que lo componen. A priori, en Graham y en Preljocaj estaríamos ante el primer tipo de transposición. Aunque, la precisión está tan limitada, que cualquier desviación podría inclinar la balanza hacia una u otra, resultando más coherente contemplar un tratamiento mixto de la diégesis. “La transposición heterodiegética que insiste sobre la analogía temática entre su acción y la del hipotexto

²⁵³ La riqueza ejercida en lo que Genette (1989) califica de *transfocalización* en cualquier revisión de una obra, se presenta como una posibilidad de conocer las otras posibilidades discursivas del texto, así como un desplazamiento del propio argumento en favor de uno o varios personajes. Los arquetipos femeninos de las tragedias clásicas, a menudo habituadas al silencio o a un tratamiento sexista en la sentencia pública de sus actos, adquieren otra voz en estas revisiones danzadas de su mito.

²⁵⁴ La “diégèse” se desvincula en Genette (1989: 376) de la acción, para intervenir en la semántica espacial y temporal en la que discurre el relato. En el proceso de transposición que involucra algún tipo de diégesis: “el hipertexto transpone la ‘diégèse’ de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público” (Genette, 1989: 386)

[...] y la transposición homodiegética que insiste, al contrario, sobre su libertad de interpretación temática” (Genette, 1989: 394).

En este proceso de *transposición temática*²⁵⁵, *traducción intersemiótica* o de *transducción coreográfica*, las imágenes simbólicas que cada coreógrafo extrae de la figura mítica de Medea pueden ser diferenciadoras, debido a los significados que cada uno potencia del arquetipo mítico –procedente este del “inconsciente colectivo de la humanidad” (Herrero, 2006)–. Ingarden (1931) se detiene en los huecos, retazos o aristas que están presentes en los textos literarios, siendo el lector quien reconstruye los supuestos “lugares de indeterminación” de su teoría fenomenológica. Lo que interesa incidir en este análisis es aquello que “rodea” a los “objetos representados”, presentes en la obra literaria, aquellos que se encuentran descriptivamente y que en la versión coreográfica pueden perder la vigencia que en un principio el autor del texto le agenció. Se trata de una “concretización” bajo su metodología, en la que se ilumina la posible oscuridad de los textos, esos lugares ocultos que se actualizan o se reconsideran en cualquier versión de un texto preexistente.

Existe, pues, un amplio margen de discrecionalidad en la lectura que cada uno de nosotros haga de un mismo texto poético o narrativo, al que dotaremos intencionalmente de un significado que nace de nuestra propia sensibilidad, experiencia y enciclopedia cultural (Domínguez, Saussy y Darío, 2016: 184).

Esos lugares, son en Wolfgang Iser “espacios vacíos”, que permiten al lector acceder a los correlatos internos, desactivados en un principio, pero que surgen del movimiento constante; permiten una interacción activa disponible a quien quiera acceder (Torner, 2006). Son los mismos espacios que permiten a Martha Graham o Angelin Preljocaj reelaborar a partir de un “texto fuente” que puede estar afectado por una idealización autoimpuesta o ser fruto de una estereotipación colectiva previa. Al revisar las obras, sea como reelaboración, reinterpretación, reescritura o versionado, se abre una perspectiva que puede romper con el canon, con su “status quo” (Midgelow, 2007: 32). Aunque, la ruptura total del objeto mítico (Barthes, 1999) depende de una regulación externa dada por un tipo de lenguaje. Las transformaciones evidentes de forma y estilo

²⁵⁵ La transposición es una categoría que delimita para Gérard Genette (1989) un tipo de transformación calificada como “seria” por involucrar en la imitación textos un objeto literario de mayor envergadura poética. Su distinción categórica dificulta la percepción de los géneros textuales en una escala de superioridad.

impiden su invariabilidad en el sentido más conciso de la palabra. A pesar de que Barthes esté tratando con otro enfoque en su delimitación de las *Mitologías*, confrontando las problemáticas de lo mítico como sistema de comunicación y su relación con la semiología, sirva su cita para exponer la complejidad interpretativa que este y otros temas se presentan en el proceso:

El hecho de que no lleguemos a superar una comprensión inestable de lo real es, sin duda, la medida misa de nuestra alienación presente: navegamos permanentemente entre el objeto y su desmitificación, impotentes para alcanzar su totalidad. Si penetramos el objeto, lo liberamos, pero lo destruimos; y si lo dejamos intacto, lo respetamos, pero lo restituimos también mistificado. Parecería que durante algún tiempo estaremos condenados a hablar siempre *excesivamente* de lo real (Barthes, 1999: 139).

9. Los avernos femeninos de Medea en Martha Graham

9.1. Una aproximación hacia la poetización moderna de su danza

9.1.1. El vivir corporeizado: maestra y coreógrafa

Creo que la esencia de la danza es la expresión humana, el paisaje del alma humana. Espero que todas las danzas que hago revelen algo de mí misma o algún aspecto prodigioso del ser humano. Y es lo desconocido, ya sean los mitos, las leyendas o los ritos que nos proporciona nuestra memoria. Es el eterno pulso vital, el deseo puro (Graham, 1995: 13).

La sincronía de lo danzado con el alma humana, con un vivir de identificación ritual en su ser ancestral, parece haber regido la esencia artística de aquella mujer caricaturizada por la pintora estadounidense Aline Fruhauf²⁵⁶. Retratada a la imagen de la iconografía egipcia, en una recuperación de su perfil clásico o, como evocación de las vasijas griegas de la Antigüedad, en el dinamismo quebrado de su torso, el rostro de Martha Graham recoge la expresión acentuada de un sentir que hace de la danza la expresión psicológica del inconsciente. Foulkes (2002) la identifica como un espejismo de Picasso en sus formas:

Particularly the flatness of the image and the strong geometric angles of the right arm perpendicular to the hand and the left arm shooting out in a straight line from the shoulder and forcefully hooked back to the center of the body (Foulkes, 2002: 41).

La espiral concéntrica de su *mover*, se hace cíclica en el mirar que el ilustrador Miguel Covarrubias le otorga, plasmada junto a la cabaretera Sally Rand, en el 1934 en el *Vanity Fair*²⁵⁷. La intensidad emotiva del bailar moderno de su técnica, de desgarradora expresión, se acerca (Foulkes, 2002) a la sinuosidad de *El grito* (1893) de Edvard Munch, a su “ghoulish Green face” (p: 41). En cuya redondez arqueada habita un alma desgarrada por las guerras, de profunda moral e ideología, pero que no quería politizar su danza, a pesar de que el desarraigo fuese imposible por el convulso contexto histórico en el que se

²⁵⁶ En *Anexo 26* la caricatura mencionada, de la artista plástica Aline Fruhauf.

²⁵⁷ En *Anexo 27* ilustración caricaturizada de Martha Graham y Sally Rand, perteneciente a la serie de *Entrevistas imposibles* de Miguel Covarrubias, acompañada de un diálogo que contrapone el espíritu estético de una danza lúdica, festiva, vulgarizada frente a la de la artista de la *modern dance*.

gestó. De hecho, en el incipiente nacimiento de su compañía se encuentran obras de protesta (Freedman, 1998): en el 1927 el ballet *Revolt* de arraigados tintes sociales, como denuncia de la injusticia, o en el 1928 en *Inmigrant* y *Poems of 1917*, como reacción a la violencia armada.

La anécdota que la propia coreógrafa incluye en sus memorias (Graham, 1995), en ese rechazo taxativo a no permitir una gira con su compañía en el territorio de la Alemania nazi, da cuenta de su compromiso. Pero también de una apreciación de lo corporal en la que se entiende la encarnación del *mover* del bailarín como un cuerpo que es registro, documento de la sociedad, en el elogio de sus bondades y en la censura de sus miserias.

Me es imposible bailar en Alemania en la actualidad. Tantos artistas a quienes respeto y admiro han sido perseguidos, privados de su derecho al trabajo por razones absurdas y poco convincentes, que debo considerar imposible identificarme, aceptando la invitación, con el régimen que ha permitido tales cosas (Graham, 1995: 141).

En la vibración de su *mover* se hayan las líneas puras de los trazos de Jacob Zaborowski, expuestos en el 2014 en Cliffside Park Public Library, en la serie *After Martha Graham*²⁵⁸. La fluidez rasga el vacío de la superficie, delimitando con su dinamismo la ausencia, en el refugio de la ágil pulsión que rompe el reposo. La energía concéntrica del respirar, el ser en sí de una danza que toma en bucle la oposición distante del movimiento y que remarca con lápiz sobre papel la tintura que delineó el espacio.

Martha Graham (11 de mayo de 1894, Pensilvania – 1 de abril de 1991, Nueva York), ha forjado uno de los legados más ricos de la modernidad, tanto en la parcela coreográfica como en la pedagógica, de ahí el interés que ha ocasionado desde su eclosión creativa también en otras ramas del arte. Es por esto por lo que en este epígrafe no se pretende hacer una biografía pormenorizada de su acontecer vital. Ya se registra con bastante concreción su pasional vivir en *Martha Graham* (1973) de Don McDonagh, en *Martha* (1991) de Agnes de Mille, en su autobiografía *Martha Graham. La memoria ancestral* (1995), en *Martha Graham: a dancer's life* (1998) de Russell Freedman o en

²⁵⁸ En *Anexos 28* y *Anexo 29* se recoge una muestra del trabajo, representando las láminas *Letter to the World* y en *Frontier*.

Martha Graham in Love and War. The life in the work (2012) de Mark Franko. Se pretende en todo caso servir de raíz para la mejor comprensión de su Medea, siendo una artista que despunta como intérprete, docente y coreógrafa.

La expresión femenina del *mover* de Ruth Saint Denis será lo que hipnotice la pulsión emocional de una Graham adolescente, primero a partir de un cartel anunciando su ballet *Radha* (1906) de ambientación mitológica hindú²⁵⁹, y después por ser espectadora de su exotismo oriental, hasta el punto de mimetizarse con la ondulación de su cuerpo en una danza interna de su alma.

In *Radha*, named for the Hindu goddess pictured on the poster, St. Denis evoked the five human senses, speaking not in words but through expressive movements and alluring gestures about the earthly delight of sight, smell, sound, taste, and touch (Freedman, 1998: 21).

Las emociones que sintió contemplándola bailar fueron el comienzo de una intensa carrera, nutrida también por el saber cultural de otras disciplinas gracias a la formación que recibió de la Escuela Secundaria Cumnock de Expresión (1913-1916); pero sobre todo por su estancia como alumna de la Denishawn School. Es Ted Shawn (Sherman, 1994) quien sabe mirar más allá de las carencias del dominio corporal técnico que tenía para su edad, veintiún años, y quien la acepta entre sus egresados. A partir de entonces, participará en gran parte de los proyectos organizados por una escuela²⁶⁰ que entendía la formación de la bailarina desde una escucha integral de otras ramas de pensamiento cultural. St. Denis estimuló el espíritu crítico de una joven Graham, que recibía clases teóricas sobre filosofía, arte oriental o historia. *Serenata Morisca* (1919) de Ted Shawn fue la primera pieza del repertorio de la compañía que pudo interpretar, con cierta dicha del destino, pues no había sido seleccionada para trabajar en el montaje, pero gracias a su tenacidad, siempre estudiando su *mover* en la oscuridad de la noche, pudo aprovechar la oportunidad que nunca se le había brindado directamente: “Bailé y practiqué sola a oscuras [...] Yo hacía mis propios movimientos, intentando descubrir

²⁵⁹ En *Anexos 30* fotografía de Ruth Saint Denis, que aparecía según Freedman (1998: 19) en el cartel propagandístico de la función programada para la Mason Opera House de Los Ángeles, el 24 de abril de 1911.

²⁶⁰ Véase entre otros trabajos de la misma autora, *Martha and Doris in Denishawn: A closer look* (1994) de Jane Sherman, en donde se realiza un recorrido por las coreografías clave de su formación como bailarina.

movimientos extraños, bellos, míos [...] Cuando me llegara el momento de bailar, estaría preparada” (Graham, 1995: 72).

La escuela dio paso así a su intervención en la Denishawn Company, y el gitanismo morisco de su debut, a su participación primero como solista estrella en otras obras como *Xochilt*; y poco después el ser además gestora y repetidora –en ausencia de los directores– en las giras que realizaba la institución (Freedman, 1998). El rodaje de tener una participación tan activa en la institución profesional le aportó una formación consolidada en torno al devenir de la performance escénica. Jane Sherman (1994) expone este aprendizaje para su orientación creativa, unida Graham también a otra bailarina de la *modern dance*, Doris Humphrey, sin llegar a ser una copia de sus postulados estéticos por supuesto: “From having experienced –if only kinesthetically– the realization of a creator’s intent thorough group movement design? And even from having shared –if only momentarily and delicately and all unawares– the breathing of a trio’s fragile pattern?” (Sherman, 1994: 193).

Las ansias de alzar su vuelo, ante un esqueleto inquieto, que no se conformaba con lo dado, terminará abandonando la compañía en 1923 para trabajar como solista en la revista musical Greenwich Village Follies. En el 1925 se dedica a una labor docente en la Anderson-Milton School bajo el amparo de Rouben Mamoulian y entre el 1926-27 en la Eastman School of Music en Rochester, Nueva York. El perfecto sustento económico para dejar que su creatividad discorra sin oclusión que entorpezca su flujo, a través de las venas de una mujer que se esculpió a sí misma. Filtrando en su cuerpo una forma de *mover* que no respondiese a cánones, que despertase atmósferas, que dejase entrever una turbación del ánimo similar a la que le ocasionó el lienzo de Wassily Kandinsky, descrito como: “a bold slash of red running across a field of blue” (Freedman, 1998: 41). Graham no menciona el título de la obra como antecedente de su ballet, pero se puede aventurar por su particular similitud con la obra *Red Wall (Destiny)* (1909), traducida como *El muro rojo (el destino)*²⁶¹. En donde se retrata la tensión apocalíptica de la Primera Guerra Mundial en Moscú, en el derroche del rojo, símbolo de la sangre derramada por el ejército; tabique de contención de la violencia que asola a la ciudad, muro del Kremlin ocultando las cúpulas de las edificaciones. “Kandinsky showed that before Moscow could become the New Jerusalem, first, it had to be destroyed: Perhaps this bloody red line was

²⁶¹ En Anexo 31: *El muro rojo*, Kandinsky.

necessary to divide what is to come, from the past” (Kandinsky en Sokolova, 2015: 17). La misma mancha direccional que tiempo después utilizará Graham en la carrera vibrante de la mujer de rojo que atraviesa el escenario en su ballet *Diversion of Angels* (1948) —en su origen titulada *Wilderness Stair*—, con música de Normal Dello Joio (LiceuOperaBarcelona, 2013, julio 24; Felipe Gordo, 2020, octubre 13). Es la exhalación de la intensidad cromática del pintor, la imitación, dice Graham (1995: 100) de la pintura moderna. Un ballet que narra desde la abstracción emocional las distintas formas de amor en la vida de una mujer, pues el rojo es el erotismo de la llama ardiente. Las bailarinas se convierten en “la flecha de intimidad” (Graham, 1995: 99) que exalta el amor en toda su extensión a través de la simbología de los colores: el blanco para el amor maduro, el amarillo para el adolescente y el rojo para el erótico.

A partir de su labor pedagógica en distintas instituciones, el 18 de abril de 1926 debuta con su pequeña compañía, Martha Graham and Dance Group, en un programa de dieciocho pequeñas piezas al piano de Louis Horst (Baril, 1977). Entre las primeras obras todavía deudoras del exotismo de la Denishawn, Freedman (1998: 42) cita: *The three gopi maidens*, *Maid with the flaxen hair* y *Clair de Lune*. Entre ambos artistas se había gestado ya desde sus inicios como bailarina una relación de amistad, de fructífera profesionalidad por el rico bagaje armónico que introducía en unas piezas con dinámicas heterogéneas, y que, en lo personal, terminará con una relación amorosa. Graham (1995) dice de Horst (1884-1964): “Era un gran hombre en el sentido de que creía que la danza era mucho más que música o baile, que era realmente vida en sí misma” (p: 78). Le acompañó durante su proyecto pedagógico en Neighborhood Playhouse y en su estudio de danza en Greenwich Village, desde el 1927, tras abandonar Eastman. “He was her sounding board” (Freedman, 1998: 51).

En el 1929 se presenta la primera obra de la compañía, *Heretic*, a partir de la cual, según expone Deborah Jowitt (Helpren, 1999), el carácter particular de su técnica acentúa su modernismo. Su dramaturgia fue provocadora, en las figuras anónimas que impiden avanzar a la protagonista, a Martha, a la hereje, a la que contaba en la escena lo que se ocultaba al espectador, el individuo que, como dice Foulkes (2002: 34) se enfrenta a la masa. A la inmundicia social, a la opresión, a la no aceptación. También según LaMothe (2006: 159) a las consecuencias de ser pecadora. John Martin (Freedman, 1998) escribió para el New York Times: “She does the unforgivable thing for a dancer to do— she makes

you think” (p: 52). Hacer pensar desde un *mover* que fue criticado de austeridad, parecía un crimen; ser líder creativo en un pueblo estadounidense en donde la mujer acababa de conquistar su derecho al voto, en el 1920, el espejo más vívido de la imagen de la “Nueva Mujer”. Un compromiso que será retomado con *Frontier* (1935), un solo con música de Louis Horst y diseños de Isamu Noguchi, el cual era evocación y reivindicación de la mujer pionera americana; y un año después con *Chronicle* (1936) con música de Wallingford Riegger, en donde se clamaba unidad ante una catástrofe bélica dirigida por el Frente Popular (Foulkes, 2002)²⁶².

La música del ballet *Heretic* (1929) fue compuesta para la ocasión por Louis Horst, evitando en sus piezas el uso de composiciones creadas previamente, prefiriendo la creación de obras originales. Aaron Copland, Samuel Barber o Gian Carlo Menotti (Freedman, 1998) son los colaboradores más frecuentes en su discurrir coreográfico. A Zoltán Kodály se le debe la intensificación tenebrosa de su solo más célebre, *Lamentation* (1930). En el ballet, su cuerpo aparece prisionero de un dolor atroz, encarnados los pesares que torturan el alma en esa tela tubular que la abraza dejando al descubierto el rostro, los pies, las manos y según su *mover*, parte del pecho (Martha Graham Dance Company, 2016, abril 28). Sin desplazamiento, el cuerpo dramatiza una profunda emoción que llega a calar en quien la contempla. Freedman (1998) recoge el testimonio de una espectadora que se acercó a Graham tras la representación, con el agradecimiento de quien ha podido llorar la pérdida de su hijo, fallecido en un accidente, gracias a la presencia de su danza: “ ‘You will never know what you have done for me tonight’, she said. Thank you’, Sobbing in relief, she mourned in Martha’s arms” (p: 61). Y continúa diciendo: “ ‘What I learned that night’ Graham wrote, is that there is always one person in the audience to whom you speak” (p: 61). En su metáfora, en el hacer del *mover* una conversación individualizada con el espectador, se encierran los principios que hacen de la danza, un *contar* direccionado a revolver conciencias. A hacerse discurso en lo dicho porque, aunque no halla palabras que articular, los músculos se encargan de transformar el esqueleto y en hacer de la articulación ósea la expansión expresiva del *pathos* emocional.

²⁶² En la bibliografía filmica se adjunta el documento audiovisual visionado de ambos ballets, el primero, *Frontier*, interpretado por Blakeley White-McGuire en Nueva York y del segundo no se han encontrado los datos específicos de la representación (Blakeley White-McGuire, 2017, marzo 14 y James Tidwell, 2017, diciembre 13).

What we see in *Lamentation* is not an outward expression of an inner emotion, but, as in the opening quotation, a body's "potentiality and power": its ability to make and become kinetic images of its own experience. We see a body making movement forms that give its inner experience a shape, and thus allow for its release in symbolic form. We see art as Nietzsche's saving sorceress. We see that *bodily becoming* is a person's way of participating in the "sensation of living". Graham's dance reveals a human's sense of her inmost self as a function of her bodily movement, her how kinetic image making (LaMothe, 2006: 153).

Se podría decir de Graham también, que es una artista comprometida con las exigencias de la sociedad acordes con su ideología. "We must look to America to bring forth an art as powerful as the country itself" (Freedman, 1998: 75).

La bailarina Sophie Maslow señala esta responsabilidad tácita que la artista tiene con los acontecimientos históricos: "What happened in the world interested her and made her do different things" (Maslow en Helpern, 1999: 25). A los anteriores hay que añadir, *American Document* (1938) sobre la raza y la cultura americana. El primer ballet en el que introduce una danza masculina con la inclusión en la compañía de Erick Hawkins. Una obra de dramaturgia teatral, que incluía texto recitado en la escena, narrando discursos que habían supuesto un hito para la historia del país como la Declaración de la Independencia y el discurso de Gettysburg de Abraham Lincoln, fragmentos poéticos procedentes de Walt Whitman y textos religiosos de la Biblia (Freedman, 1998). El tema del ballet pretende, según Foulkes (2002: 146) recuperar la herencia masacrada del pueblo americano, sentenciar la represión sexual del colectivo puritano o la hipocresía democrática que sustenta un modelo esclavista. Y a parte, es representante de una forma concreta de interaccionar palabra y movimiento en la escena:

This dance represents "dance" as having the potential to alter our relationship to words and texts and change our experience of them such that we come to understand documents as arrested gestures, dance as re-membered words, and our bodily selves as rhythms of their own kinetic-image-driven becoming (LaMothe, 2006: 187).

La apertura de su trabajo a una técnica corporal masculina, que renovaría con Merce Cunningham en el 1939 (Freedman, 1998), fue enriquecedora también para la construcción argumental de los dramas que compone, en especial para aquellos ballets

que pertenecen al periodo mitológico. Una clasificación dada por Mark Franko (2012), completada esta con las dramáticas y las psicodramáticas. Para introducir algún tinte cómico en su obra, como en *Four insincerities* o *Moment Rustica*, fechadas en el 1929; o *Every Soul is a Circus* (1939), entre acróbatas y maestros de ceremonias. Y empezar a gestar, como consecuencia bilateral, una dramaturgia narrativa en la que se da uso a lo teatral, a lo literario y a lo mitológico. Unos tintes similares tienen la obra *Acrobats of God* (1960) con música de Carlos Surinach, como homenaje al cuerpo atlético de los bailarines y *The Owl and the Pussycat* (1978), con música de Carlos Surinach sobre la literatura poética de Edward Lear.

En *Letter to the world* (1940), con música de Hunter Johnson, se toma un suceso legendario alrededor de la figura de Emily Dickinson y los supuestos amoríos no disfrutados con un ministro que ya estaba casado. Siendo la poeta una mujer que vivía enclaustrada, temerosa, bajo el yugo de su padre. A continuación, se recogen las palabras que la coreógrafa dedicó al ballet en su autobiografía:

Yo imaginé dos Emilys, las dos vestidas, de blanco, que iniciaban el ballet, entrando cada una por un lado del escenario. Durante la danza, la Emily que hablaba, observaba a la otra Emily, la que bailaba (yo) los paisajes internos de la poesía. Los primeros versos cuando nos mirábamos eran: “¡No soy nadie! ¿Quién eres tú? ¿También tu eres nadie? Entonces hay dos...” (Graham, 1995: 148-9).

Las dos Emilys hablan, una utiliza el lenguaje directo escrito por Dickinson entre las dinámicas de una danza poetizada, interpretada en su estreno por Jean Erdman; y la otra es la danza misma, quien encarga en el *mover* de Graham todos los sentimientos pasionales reprimidos. El lenguaje dramático utilizado recuerda a las técnicas cinematográficas con el uso de flashbacks que crean un tiempo inestable, inquieto en sus saltos temporales.

Su interés por hacer que lo literario y lo danzado se entrelacen en los entresijos de su tejer coreográfico, no parece sorprender si se conoce su bagaje. Una artista interesada por el conocimiento cultural de cualquier índole, haciendo del texto antecedentes directos de su danza. LaMothe (2006) expone los supuestos resquicios de la religión como espiritualidad tras sus ansias de *mover*: “she treats them as crystallizations of kinetic human experience whose meaning her dancing is uniquely suited to remember” (p: 154). En especial a través del simbolismo del movimiento, de una forma de entender el arte

vinculada con Nietzsche, en hacer de la experiencia emocional cinética una apreciación corporal. Una coreógrafa que utiliza el texto escrito, en forma de anotaciones, citas de obras literarias o filosóficas, y transcripción no estandarizada de pasos, como herramientas creativas (Graham, 1973).

I get the ideas going. Then I write down, I copy out of any book that stimulates me at that time any quotation, and I keep it [...] I just put it down and know what the words mean, or what the movements mean and where you go and what you do and maybe an explanation here and there (Graham en Freedman, 1998: 103).

Una artista con pasión por la creación y la interpretación, que continuó bailando sus obras, encarnando a los personajes míticos como Medea o Yocasta, a pesar del desgaste físico de la vejez. Una mujer que sufrió un gran periodo depresivo, lo que la propia Martha denomina, como así recoge Freedman (1998: 134): desesperación negra; habiendo perdido a quienes había tenido cerca durante la época dorada de su vida profesional como intérprete.

El carácter temperamental de Martha Graham es conocido por todos aquellos que estuvieron a su lado, creando y recreando las danzas que compuso. Una vida entregada *por y para* la danza, a la que no se le reprocha nada como artista, pues es su trabajo el que debe valorarse. En su piel parece encarnarse la inquietud de Zaratustra, en la vulnerabilidad de los cambios sujetos al ciclo de muertes-renacimiento dentro del vivir natural (LaMothe, 2006). La constancia del proceso se halla en el devenir del cuerpo, en el *mover* físico, espiritual e intelectual; por eso entiende que existen dos muertes en el bailarín:

El bailarín, más que ningún otro ser humano, muere dos veces: la primera, físicamente cuando el cuerpo vigorosamente entrenado y año le responde como quisiera. Al fin y al cabo, yo coreografiaba para mí misma. Nunca había creado danzas que no pudiera interpretar yo. Cambié los pasos de Medea y de otros ballets teniendo en cuenta el cambio. Pero era consciente de lo que pasaba. Y me obsesionaba. Sólo quería bailar. Sin bailar, deseaba morir (Graham, 1995: 212).

A los 77 años no se apagó la luz sombría de su gesto, edad en la que ofreció a la escena su último baile (Graham, 1995), a pesar de que se había retirado antes, en el 1969. La danza de Graham no se ha mitigado, persiste, en quienes han bebido de su estela. En

su técnica, en donde se alberga la herencia de la modernidad, en los cuerpos de los artistas contemporáneos, los de los bailarines de la Martha Graham Dance Company que continúan tomando su *mover*. En *Cortege of Eagles*²⁶³, la última pieza que interpretó, en el dolor del arrebató maternal de una Hécuba que ha perdido a su hijo, en tiempos de la Guerra de Troya. En la estela interpretativa de los últimos roles que compuso, más orientados al ámbito interpretativo que al virtuosismo técnico, no siempre comprendidos por la crítica, pero que representan su profundo amor y entrega a la danza.

I'm a dancer and that's all I've ever been', she told them. Take that away and there's nothing left' (Graham en Freedman, 1998: 135).

9.1.2. Martha Graham Technique

La experimentación, el sentir el cuerpo como un laboratorio creativo o el hacer que la danza emane de una particular fuerza expresiva, hacen de su técnica una gramática en sí misma dentro del lenguaje de la danza. Su genialidad reside en la germinación de ese particular vocabulario, signado a partir de la metáfora de la imagen. El honor de Juana de Arco atravesada su espalda con una espada, a la manera de un *cambré* del ballet clásico, el empujar de un caballo encabritado, semejante en sus formas a un *sauté en attitude* enérgico; o el fluir constante de la corriente del agua que se deja caer, cual cascada, en el abandono controlado del cuerpo hacia atrás, son algunas de las imágenes que utilizaba Martha Graham²⁶⁴ (Freedman, 1998) en la descripción de su *mover*. Estas, representaban la figuración intencional que debían mimetizar los bailarines para que su cuerpo adquiriese el tono y la dimensión que se requería. En un proceso que ha llegado en el camino del vivir la danza en su cuerpo, que no surgía de una deliberación premeditada, según LaMothe (2006: 170), sino que deudora de la espontaneidad, de la extirpación de

²⁶³ El DanzaDanceTv (2020, abril 5) se recoge una grabación del ballet, estrenado en el 1967, junto con *Seraphic Dialogue* (1955) y *Acrobats of God* (1960), aunque no se dan datos de la fecha del material documental. El papel de la protagonista es de una teatralidad exacerbada, definida por Kisselgoff (1985) como una obra cinematográfica: "is a movie of the mind" (p: 8). Hécuba contempla ante sus ojos el devenir de los acontecimientos que la precedieron, son otros los bailarines que encarnan la acción, ella se deja mirar, permitir que la emoción la revuelva en sí misma.

²⁶⁴ La utilización de la terminología del ballet no implica una adopción de sus principios básicos, pero sí cierta evocación de una técnica que cede al cuerpo un control exhaustivo de cierta capacidad articular. Anderson (2010: 89) identifica en la estructura metodológica de Graham el recurso de aplicar pasos como los *pliés* o los *battement*, como aspectos prácticos para nombrar elementos que ya estaban presentes en el ballet. No había por qué inventarse otros términos para aludir a la esencia de su movimiento.

un movimiento que se hallaba en las profundidades de su inconsciente y que fue esculpiendo en su viaje danzado. “Like Duncan as well, Graham’s guide word was *discovery*: No one invents movement; movement is discovered’ (Rogers, 1941: 182)” (LaMothe, 2006: 171). El revelar y el descubrir-*se* en el reconocimiento de un *mover* que le pertenecía, se transformó en un despertar ajeno, en la conducción canalizada de una danza que se hizo técnica y que se suministró como uno de los combustibles expresivos de la *modern dance* más valorados.

“Dance is another way of putting things”, she said. “If it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, *inside* the body is an interior landscape which is revealed in movement” (Graham en Freedman, 1998: 56).

La conceptualización terminológica de la respiración controlada como *contraction and reléase*, se fecha en torno al 1927 (Horosko, 2002); aunque el despertar de la consciencia física empieza a gestarse con anterioridad. Su cuerpo, y el de los bailarines, se convierten en el laboratorio creativo por el que descubrir un movimiento que retrocede con la inercia de la contracción y que viaja en el arrojo energético hacia una proyección inmensa (Anderson, 2010). Es por esto por lo que su labor como docente es significativa, para, como propone Graham (1995) “llevar la huella de mi obra” (p: 217), y permitir asimismo la emergencia de su propia expresividad. Los bailarines, siendo apéndices de su técnica, no pierden su identidad:

“All of them, men and women, are beautiful to look at; all of them are trained to the state of ease in energy; all of them have an underlying dramatic awareness of what is going on about them; and all of them move as if they were sentient branches of Martha Graham herself” wrote John Martin (Freedman, 1998: 131).

Es la respiración la responsable de vehicular los principios del *contraction and release*, localizando el foco energético en el torso, como cavidad del corazón y de los pulmones, y en la columna vertebral, el pilar que sostiene a la danza. La cual actúa a la manera de un tronco que permite la flexión de las ramas, arraigado al suelo, pero elevando su copa a lo alto del cielo, pues para Graham (Freedman, 1998) la columna era: “the tree of life” (p: 63). Las imágenes cinéticas de inhalar y exhalar como función biológica se hacen expresión artística en la aplicación de la *contracción* y la *liberación* en cada intervención motriz. El cambio corporal que la oposición de fuerzas genera en el ritmo

dinámico del ser que danza, ha sido relacionado con el pensamiento reflexivo nietzscheano, expuesto por LaMothe (2006: 172) como la eclosión física-espiritual. La bailarina Gertrude Shurr (Horosko, 2002) explica este interés por hacer que el aire recorra el cuerpo, en un torbellino que tanto puede provocar la contención, o estallar de un golpe de energía centrífuga:

We found that upon the exhaling of breath, the skeleton or bones of the body moved: the pelvic bone tipped forward, the cartilage of the spine allowed the spine to stretch and curve backward, and the shoulders moved forward, always retaining the alignment of shoulder over hip, while never lowering the level of the seated position (Shurr en Horosko, 2002: 38).

Al acortamiento muscular, le sigue la distensión. No hay recogimiento sin extensión. Tampoco ruptura o fragmentación de la corriente de su *mover*, ni hay estatismo, aunque pueda percibirse inmovilidad. La acción surge de la comprensión de este equilibrio, como fuente de movimiento; y esta a su vez, de una profunda conciencia sensorial. La entrada de aire nutre la arquitectura general del *mover*, pero es el uso de esa corriente oxigenada la que genera las formas requeridas. El ritmo de la dinámica de ese latir, interferirá en la pulsión expresiva, en dotar de una intención concreta a cada movimiento.

Por otra parte, la técnica se funda también desde la dicotomía entre lo dionisiaco, la liberación y lo apolíneo, la contención, contracción. “Centered in the torso, a contraction hollowed out the stomach and rounded the back; the release freed the body again, straightening the spine” (Foulkes, 2002: 17). La energía de la contracción supone una contención de la pulsión expresiva, haciendo que su vigor sea suficiente para derribar cuerpos o alzarlos en espiral sobre sí mismos. La profundidad de su *mover* demanda carga dramática al tejido miofascial que recubre las vísceras, porque en las entrañas de lo humano irradia toda la fortaleza de los organismos vivos.

A contraction started in the gut and could attain whiplash intensity as it radiated out to the arms, legs, and head in a jerking, or percussive, motion. A forceful contraction could send the dancer’s body from a standing position right down to the floor. It could jerk the body into a turn, or thrust it into a leap (Freedman, 1998: 57).

El cuerpo es vencido a la gravedad, las extremidades se tensan para equilibrar la fuerza de la atracción al suelo, las pasiones conquistan en su universalidad el espacio profundo del mundo interno, alojado en el inconsciente. La columna libera la energía de su propio centro, succionando de las vísceras la energía que la Tierra alberga en todo ser vivo, enraizado en lo más profundo de su consciencia expresiva. Según LaMothe (2006) vínculo también con la elevación divina, y con lo terreno como “axis mundi” (p: 187), sacralizando el cuerpo danzado frente al caos.

Graham animates and accentuates the rhythmic turns where mind become body and body mind, where will flows into action and action generates a sense of self, where a persona is and participates in his own creation, where he creates his body/self (LaMothe, 2006: 189).

En la utilización de la columna como dinámica de flujo, a partir de la que se prolonga el resto del cuerpo, es elemental la referencia al movimiento energético de Kundalini. Una clara reminiscencia del periodo de Martha Graham en Denishwan School, en donde eran asiduas las clases de yoga y meditación. Esta entidad se fracciona en dos, una dualidad presente en todo ser: en Shiva, la conciencia no manifestada, lo masculino, localizada en la cabeza a modo de aureola y en Shakti, la energía dinámica, lo femenino, presente en la base de la columna vertebral. Esta en dirección ascendente, como la serpiente²⁶⁵ Kundalini sube por el sostén que resulta la estructura fundamental del esqueleto humano, la columna, hasta llegar al séptimo *chakra*. Siendo la doctrina hinduista una forma de religiosidad, la pertinencia de recurrir a su filosofía se justifica en la relación entre los *chakras*, centros energéticos del cuerpo, y los plexos nerviosos, alegorías del dominio de la conciencia y el equilibrio físico-emocional. Mucho antes de la conquista de la modernidad, representada por Martha Graham, en las danzas de los rituales míticos se aprovechan del poder inmensurable de estos centros. La danza de Dionisos es una danza límbica que despierta los tres *chakras* inferiores: el primero, el rojo, se relaciona con la Tierra y con los instintos primarios del ser humano, se localiza en el sacro; el segundo, el naranja tiene que ver con la procreación y la fecundación, su elemento es el agua y se sitúa en el abdomen; el tercero, el amarillo, permite la visión, el

²⁶⁵ La serpiente, ese animal que muda su piel como una forma de renacimiento, Ania Teillard, Heinrich Zimmer y Carl Jung, citados en Eiss (2013), así como se relaciona con la entidad femenina por ser el “medio” que facilita la vida. “Snakes are guardians of the springs of life and of immortality, and also of those superior riches of the spirit that are symbolized by hidden treasure” (Eiss, 2013: 44).

fuego es su atributo y está situado en el esternón. El resto alude al conocimiento más allá de lo físico, a la visión interna y a aquello superior que no es posible percibir (Eiss, 2013).

Shiva, como divinidad dedicada a la danza en el hinduismo, está vinculado de forma estrecha a la creación, por ser parte de la trinidad hindú *Trimurit* junto a Brahma y Vishnu. En sánscrito, *Nataraga* significa danza –“nata”– y rey –“raja”–, y está vinculado a Shiva porque su forma de enfrentarse a las adversidades es a través de la danza. “Dance induces a trance, same as yoga, where the dancer experiences ecstasy and the divine” (Eiss, 2013: 18). Su fisionomía enriquece su movimiento, con sus cuatro brazos y sus manos, portando atributos simbólicos: un reloj de arena –creación, el tiempo universal y sensual, el pulso o palpar de su rítmica–, las llamas –destrucción y transformación–, la palma abierta de la mano –es un mudra, el *abhaya*, con significado de “sin miedo”, un gesto de protección–, la elevación de las piernas –tronco de elefante, como Ganesha–, bajo sus pies el *Apasmarapurusha* –indiferencia e ignorancia–, un anillo de fuego a su alrededor –la danza del universo– y el loto –conciencia individual y suelo sobre el que danzar–. Es un bailar que implica todas las partes del cuerpo, y se conecta con un significado espiritual.

¿Se puede entender la técnica de Martha Graham como una recuperación de este *mover* espiritualizado? Hacer que el movimiento emerja del interior, que nazca de los lugares reservados para una transferencia naturalizada del *mover*, la aproxima a la danza dionisiaca. Martha Graham (Kroll, 1988) en el documental *A dancer's world* remarca la no imposición del movimiento desde algo externo, sino que lo que genera ese *mover* debe ser la interiorización del estado introspectivo, de un mirar *en* o *hacia* el cuerpo.

La transmisión de un flujo discursivo a través del cuerpo en movimiento, de carácter energético al activar las acciones los resortes de la emoción, está vinculado con aquello que la bailarina tanto apreciaba en su técnica. La energía Kundalini vertebral su concepción dinámica del movimiento, desde una interioridad revelada; mientras, Barnsley (2013) propone como origen del motor creativo, el inconsciente colectivo de Jung, análogo a lo cósmico, a la energía yóguica del *asana*. La triangulación del inconsciente colectivo, la energía kundalini y la corporeización del movimiento a través del *chakra*, atraviesa la experiencia mítica de la transformación discursiva en la que el texto se hace danza en su *mover*.

A raíz de las connotaciones biológicas de su técnica, se ha llegado a conocer su centro académico, su escuela, con el apodo de la casa de la verdad pélvica –“the house of the pelvic truth” (Bannerman, 2010: 30)–. El hecho de que la zona pélvica albergue el centro emocional del que emerge el movimiento, que fueran mujeres quienes integraban en un principio su compañía, y que fisiológicamente se relaciona con la fecundación, con el nacimiento, con la vida; supone asociar su técnica *contraction and release*, no sólo con connotaciones sexuales, sino también a aspectos significativos que se transmiten en forma de metáforas simbólicas a través de esos cuerpos.

The physiological manifestation of the contraction and release requires great muscular strength and coordination. The rib and diaphragm area must be lifted high from the hips and the stomach area squeezed tight against the backbone; the lower part of the spine has to be very elastic so that the pelvis is free to tilt under as it leads the hip bones forwards into the deep upper body curve of the contraction (Bannerman, 2010: 32).

Unos principios técnicos fundados desde la férrea disciplina de cualquier bailarín, pero que hallan en ella un tipo de libertad particular. Heil (2016: 125) estudia este tipo de contraposición, entendiendo que la libertad se rige como una forma de autodomínio, desde el *pathos* y naturalizando las “zonas prohibidas” del cuerpo. La pelvis, recupera las llamas de la emancipación de su cuerpo, la inviolabilidad de su ser, hacia empoderarse de la racionalidad de sus juicios en un simbolismo arcaizante. Su movimiento se identifica con lo que Foulkes (2002: 7) denomina “fluid act of revelation”, pues en el *mover* danzado del cuerpo hay una gran similitud con el saltar de la mente, en lograr el impulso auténtico de sus respectivas destrezas. Hasta alcanzar la máxima percepción sensorial que faculte para un entendimiento entre lo corporal, lo emocional y lo mental.

9.1.3. Legado estético-artístico: el modernismo sometido al ritual de la mitología

Martha Graham confesó no haberse sentido coreógrafa hasta verse obligada a abandonar la escena, a pesar de haber compuesto un total de 181 obras: “It came as a great shock to me when I stopped dancing that I was honored for my choreography as well” (Graham en Freedman, 1998: 141); y redescubrir desde entonces, con retrospectiva que

existía un halo brillando tras de sí a través de un legado equiparable al de Pablo Picasso o al de Igor Stravinsky. Igual por eso decía que ella no era coreógrafa (Horosko, 2002), por el peso que ejercía esa etiqueta en su calificación: “she would say, that’s too big a word. I make dances” (Horosko, 2002: 105). Pero lo cierto es que no dejaría nunca de coreografiar, incluso ostentando la edad octogenaria en *Acts of Light* (1981) con música de Carl Nielsen, prendía la llama, todavía ardiente en su seno; como *Maple leaf rag*, estrenada el 13 de octubre de 1990, con las facultades creativas todavía diestras para indagar con sarcasmo en torno a las debilidades humanas.

La turbación emocional ante la crisis social del periodo de entreguerras, la inquietud estética de una artista que aspiraba a reencontrarse con su danza, en lo más profundo de su inconsciente, y ser la abanderada de la modernidad junto a Doris Humphrey y Charles Weidman, genera el espacio idóneo para la recuperación de los orígenes primitivos del ser humano. Un recurso reiterado según Partsch-Bergsohn (2011), cuando se asiste a este tipo de estructuración cívica en donde el ser humano parece no encontrar el rumbo por el que autogobernarse. Martha Graham lo hace desde la subjetividad femenina (Thoms, 2012), comprometida con la imagen de mujer que ella misma refleja a la sociedad, aunque no declare ser militante del movimiento feminista²⁶⁶. Es la danza lo que le preocupa, responder a las exigencias de un cuerpo femenino que necesitaba liberar su centro energético, canalizándolo, entre otras particularidades, en la zona pélvica. “Thus for Graham as for many great artist, sex, dancing and life were... indivisible’ (Grant 2006), and as a consequence female libidinous urges became a central theme in many of her post-1930s dances” (Bannerman, 2010: 37).

Phaedra (1962) con música de Rober Starter, fue criticada por parte del gobierno alemán por el exceso de erotismo, sin apreciar la seriedad en el tratamiento de las oscuras pasiones humanas (Freedman, 1998). También Marianne Goldberg (Corey, 1990) acusa

²⁶⁶ En referencia a la polémica de entender la vida y obra de Martha Graham dentro de un supuesto compromiso feminista, que nunca llegó a reconocer, existen estudios que cuestionan su rechazo, asociado al panorama histórico. Algunos presentan un enfoque generalizado, situándose cronológicamente en el entorno modernista contemporáneo a la artista, otros adoptan una perspectiva más específica sobre su figura. Son de mencionar los ensayos: *Dancing female: Lives and issues of women in Contemporary Dance* (1997) editado por Sharon Friedler y Susan B. Glacer, *Dancing women: female bodies on stage* (1998) de Sally Banes, *Alien bodies: Representations of modernity, “Race” and Nation in early modern dance* (1998) de Ramsay Burt; y los artículos: *She who is possessed no longer exists outside: Martha Graham’s Rite of Spring* (1986) de Marianne Golberg, *Raging mothers: maternal subjectivity and desire in the Dance Theatre of Martha Graham* (1999) de Katherine Power o *American dance Pioneer Martha Graham and the ghost of Feminism* (2012) de Victoria Thoms.

a Graham de no haber creado un espacio real en donde se manifieste la sexualidad femenina emancipada. Corey (1990: 206) localiza la problemática en las connotaciones atribuidas a la esencia de su *mover*: la técnica de *contraction and release*.

This pelvic movement creates a sensitive, vulnerable image; and it is beautiful. However, when the contraction/beat/release movement is executed by a woman standing next to a male who is using vertical, strong, firm movements, it gives the appearance of the woman's being overpowered or even ravaged (Corey, 1990: 206).

Quizás esta ambigüedad tiene que ver con el hecho declarado de no querer significarse políticamente, a pesar de que desde sus obras sí emitiese juicios ideológicos, o con acciones como la de rechazar la invitación del gobierno alemán, haga patente el tipo de simpatías que regían su moralidad. En Mark Franko (2012: 177) se valora ese rechazo a la maternidad en la autosuficiencia como artista, una respuesta a la impugnación del patriarcado, reflejada en la publicación *Sexual Politics* (1970) de Kate Millett. La voz que adquieren sus obras está *contada* por mujeres, aunque desde su relación con Erick Hawkins empiece a introducir al sexo masculino en sus piezas, el protagonismo de la dramaturgia lo toma la mujer. Este *hacer* en su obrar coreográfico, lo conecta Thoms (2012: 351) con el texto de Judith Butler *Excitable speech. A politics of the Performative* (1997), en el que se ocupa de interpelar sobre políticas de género performativas, y proveer a la acción del *hacer* un arma poderosa de construcción identitaria. Martha Graham puede que no lo reconociese, debido a la declaración apolítica de los artistas de la modernidad, pero sus actos hablan por sí mismos. “In other words, what Graham did, how she was perceived to have lived her life and how her art was interpreted can be said to serve the performative function of ‘creating’ a feminist consciousness” (Thoms, 2012: 351). En los fantasmas de su inconsciente, tamizados en la expresión del paisaje interior de sus personajes, igual se guarecía esa fuerza feminista que tanta teorización despierta.

“Graham was herself established as a mythical subject, a sacred monster of dance modernism, and a public figure whose insight was oracular and prophetic, but also perverse” (Franko, 2012: 174). No extraña que se haya sentido fascinada por la literatura mítica que ansiaba reescribir, desde una premisa clave: ejercer voz a la mujer, a pesar de que la crítica lo recoja en ocasiones como un estigma, considerando que “Graham became a forger of myths” (Yaari, 2003: 241).

En la siguiente tabla se recogen los títulos que evocan esta nostalgia reconstruida de la Antigüedad Clásica. A partir de *Errand into the maze*, es Isamu Noguchi el arquitecto que construye la escenografía, reconocida por su austeridad simbólica; excepto en *Myth of Voyage*, creada por Ming Cho Lee. La iluminación se le debe a Jean Rosenthal, hasta que, como en el caso anterior, se asocia con otro artista, William H. Batchholder en el ballet anterior; con Beverly Emmons para *Andromache's Lament* y con Thomas Skekton en *Persephone*.

Estreno	Título del ballet	Música
1928, abril 22	<i>Fragments: Tragedy, Comedy</i>	Louis Horst
1931, febrero 2	<i>Bacchanale</i>	Wallingford Riegger
1931, diciembre 6	<i>Dithyrambic</i>	Aaron Copland
1932, junio 2	<i>Bacchanale N° 2</i>	Wallingford Riegger
1932, diciembre 27	<i>Choric dance for an Antique Greek Tragedy</i>	-
1933, mayo 4	<i>Tragic Patterns: Three Choric Dances for An Antique Greek Tragedy</i>	Louis Horst
1937, julio 30	<i>Immediate Tragedy</i>	Norman Lloyd
1946, mayo 10	<i>Cave of the heart</i> (Medea)	Samuel Barber
1947, febrero 27	<i>Errand into the maze</i> (Ariadna)	Gian-Carlo Menotti
1947, mayo 3	<i>Night Journey</i> (Yocasta)	William Schuman
1958, abril 1	<i>Clytemnestra</i>	Halim El-Dabh
1960, abril 29	<i>Alcestis</i>	Vivan Fine
1962, marzo 5	<i>Phaedra</i>	Robert Starer
1963, septiembre 6	<i>Circe</i>	Alon Hovhaness
1967, febrero 21	<i>Cortege of Eagles</i> (Hécuba)	Eugene Lester
1973, mayo 3	<i>Myth of Voyage</i>	Alan Hovhaness
1982, junio 23	<i>Andromache's Lament</i>	Samuel Barber

1983, julio 1	<i>Phaedra's Dream</i>	Georges Crumb
1987, octubre 10	<i>Persephone</i>	Igor Stravinsky

Figura 5. Repertorio de Martha Graham con reminiscencias del mundo griego o del imaginario mítico-literario (Yaari, 2003).

A esta emergencia de lo mítico en la temática de sus ballets, se anexa también el ritual, en la recuperación de un tiempo anterior. Así Eliade (1991) decía que “el valor apodíctico del mito se reconfirma periódicamente por los rituales” (p: 67), al hacer de la reiteración ceremonial el paradigma de su existencia. Al ballet *The Rite of Spring* (1948) ya se le dedicaron unas palabras relacionándolo con el resto de textos coreográficos que han revisado la obra²⁶⁷, ocuparnos ahora de una ritualidad americana, deudora de la idiosincrasia nativa de Graham.

Es en el 1930, a raíz de un viaje vacacional con Louis Horst por el paraje americano de Méjico, cuando la ritualidad de las danzas ceremoniales de la mixtura cultural entre la cultura india, cristiana e hispánica, sirven de inspiración para retratar su espíritu en un ballet (Freedman, 1998). El *mover* de la naturaleza percutida, la intensidad de la acción aislada o la yuxtaposición de elementos, son algunas de las características del ballet que nace del eco expresivo americano (Thoms, 2012).

Primitive Mysteries se estrena tras un año de gestación con gran éxito, el 2 de febrero de 1931, en el Craig Theatre de Nueva York. En la exaltación de una catarsis espiritual motivada por la recreación de una ceremonia religiosa, a ritmo de la partitura de Louis Horst, que recupera cierto aire nativo americano, en la voz abandonada de flauta y oboe, con el aguijón punzante del piano. Martha Graham, vestida de blanco frente a su coro de bailarinas, de azul (Freedman, 1998), su ser impoluto, es identificado por LaMothe (2006: 169) con la pureza autocreadora de la Virgen María. LaMothe (2006: 168) ejerce sobre la obra una óptica que hace de la espiritualidad una orientación concreta de la doctrina religiosa: el ritual cristiano; a partir de la nomenclatura que Graham utiliza para nombrar las partes –Himno a la Virgen, Crucifixus y Hossana, como salvación–. Un carácter ceremonial que, en cambio, tomando la cita de Siegel (Thoms, 2012), no parece necesitar de un Dios todopoderoso, ni tan siquiera de un sacerdote, para la consecución de su rito. Las mujeres dinamizan la acción con su intervención enérgica, rozando la

²⁶⁷ Es en el Bloque 2, en el subcapítulo: “El tejido mítico en la ensoñación artística de una mutación hereditaria: el gran ritual danzado de *La consagración de la primavera* y otros textos coreográficos”.

agresividad. La iconografía religiosa, es situada por Thoms (2012: 355) en la cultura bizantina medieval; pero hay una transgresión de género, en la identificación de la Virgen como un Cristo crucificado, el Jesús es ahora una mujer. Y tras tales ritos, está también un interés por los rituales de purificación de los indios penitentes, no en vano se había empapado de su cultura durante su viaje con Horst.

Graham (Burt, 1998) se aproxima en definitiva con este primitivismo al tipo de éxtasis que se alcanza con el movimiento, en la recreación de una danza ritual. “To use Ann Dougla’s phrase, with which it articulates a conflictual fear and fascination with the Other that itself articulates in sublimated form a deep ambivalence about modernity itself” (Burt, 1998: 161).

En una exaltación de los rituales primaverales también de la región americana, el 30 de diciembre de 1944 se estrena *Appalachian Spring*, con música de Aaron Copland y diseños de Isamu Noguchi. Las reminiscencias ceremoniales se perciben en la utilización de movimientos que generan círculos extensos, en una danza folclórica en la que se identifica, según Foulkes (2002: 154) cierta influencia con la técnica clásica.

Es además en donde se evidencia cómo la vida personal de la coreógrafa parece entrelazarse con su creatividad coreográfica, no hay más que valorar la calificación que Agnes de Mille, citada en Freedman (1998), provee para la obra, concebida como una carta de amor: “a dance of hope, budding, fresh, and beautiful” (p: 101). En ella introduce la virtud del enlace amoroso entre la Pionera, mujer americana, y su esposo, en la extensión de su felicidad a la colectividad del pueblo; sin subvertir los roles de género. En donde se pretendía resaltar ese equilibrio (Foulkes, 2002), a partir de un reconocimiento de la acción individual en la comunal.

Es también a partir de un modelo de mujer que reivindica una lejanía al canon impuesto, por el que Martha Graham reinterpreta este tipo de relatos, en la voz de Medea, Ariadna, Yocasta, Clitemnestra o Circe, a partir de las que se impone en su obra la transducción coreográfica de la literatura mítica.

El ballet *Clytemnestra* (1958), se estrena el 1 de abril de 1958 en el Adelphi Theatre de Nueva York (LaMothe, 2006), con música coral e instrumental de Halim El-Dabh, decorados de Isamu Noguchi e iluminación de Jean Rosenthal (Freedman, 1998). La sombra del personaje mítico domina con su presencia una dilatada escena,

fragmentada en tres actos. Graham la interpretará con sesenta y cuatro años, y una gran limitación física a causa de su artritis, que utiliza en su provecho (Freedman, 1998) a nivel coreográfico. Haciendo que la falta de movilidad de sus manos, de tensiones macabras, fuera parte de la coreografía.

La disposición narrativa de su argumento se dilata en una obra de larga duración, teniendo en cuenta la reducción temporal que afectó a los ballets de la *modern dance*, ocupando el lugar de la mente de Clitemnestra. La mente como refugio del recuerdo, pero en cuya acogida no se encuentra sosiego, pues lo que ya ha sido, su pasado, se ha impreso en cada lugar de su mente. En las reinterpretaciones de su mito, Clitemnestra (Ragué, 2002) es retratada como una heroína de cuyos actos hay que temer, por su negativa perversidad. Cediendo a Orestes, en contra de lo que ocurre con Jasón en *Medea*, el protagonismo heroico. Ambas, junto con Fedra “son utilizadas como ejemplos de los males que puede acarrear atentar contra el orden establecido” (Ragué, 2002: 62): el modelo patriarcal. Eurípides la incluye en su *Electra*; pero es la *Orestíada* de Esquilo (LaMothe, 2006) la que Graham utiliza como texto fuente. La distribución temporal de la obra se paraliza pues, aunque el ballet comienza estando Clitemnestra en el Hades, cuando termina la obra de Esquilo, hay un retroceso temporal, por ese gusto por el recuerdo. Martha Graham recoge en sus cuadernos el conflicto que padece la protagonista emocional y en su efecto, como dice LaMothe (2006: 206) fisiológico; y expone entre estas líneas el tipo de carácter que resalta en su arquetipo:

She is the glittering, regal, hate-breathing woman –

The woman whose creative instinct—her child Iphigenia –
has been killed by her husband –

by her need for home,
(her woman’s nature has betrayed her)

In a sense she is a “career woman” or a woman with creative gifts—
in that part masculine in her strength or will & need to propagate
her power— (Graham, 1979: 258).

Lo que no se dibuja en los textos clásicos, esa tenebroso existir, en donde nace el inconsciente, es lo que le interesa a la coreógrafa. “Like Zarathustra, Clytemnestra gives birth to herself by learning to shatter the tombs of the past locked in her own flesh”

(LaMothe, 2006: 203). El reino de la emoción domina las acciones humanas, a pesar de que lo racional dispute incisivo en su conquista.

La Ariadna de *Errand into the maze* (MuscleMemory Dance Theatre, 2014) – anterior a *Clytemnestra*, junto a *Night Journey*– es dominada por el miedo irracional, encarnado en el Minotauro, que conquista los laberintos de su mente, pero que es capaz de vencer. En la medida en la que las acciones humanas son un reflejo de los padecimientos internos, la danza revela lo que no es capaz de concretizarse: “The dance does the opposite of express and otherwise internal or psychological state; it operates to dislocate the ascetic ideal by demonstrating how our fear is a bodily phenomenon” (LaMothe, 2006: 211). La entrada a esa concavidad es análoga a la estructura del suelo pélvico (Heil, 2016), representada en la arquitectura construida por Isamu Noguchi, y la cual, tras ser atravesada en una caricia de Ariadna, arroja a la pelvis de la bailarina la duplicación de la contracción uterina. “El hueso, pélvico, canal del parto, símbolo de la fertilidad, de la feminidad, como expresa Olive (2010: 100) de la fuerza creativa, salvaje, animal, de la mujer” (Borges, 2017, junio 28-30). También tronco enraizado a la tierra, en el que anudará Ariadna la cuerda –serpiente, espiral, laberinto– que evita que se extravíe en los laberintos de su inconsciente.

La fibra de su hilo de lino la ha tomado de los campos de la imaginación humana. Siglos de agricultura, décadas de selección diligente, trabajo de numerosas manos y de numerosos corazones, han entrado en la labor de cortar, seleccionar e hilar este cordel apretadamente torcido (Campbell, 1959: 22).

El impacto, la pausa, el silencio, la mirada, la contracción que hace *mover* la *psique* de la mujer para enfrentarse al sombrío Minotauro, es el espejo danzado del poema que la creadora utiliza para titular el ballet. Ben Belitt (1985) compone el poema como homenaje a Martha Graham. Es su danza la que se recrea, en la liberación seguida de la contracción cíclica. En sus palabras se pueden encontrar metáforas fácilmente identificables con la danza de *Errand*, pero no por ser *intertexto* temático del mito, sino por resultar una transcripción simbólica de su *mover* danzado.

The errand into the maze,
Emblem, the heel's blow upon space,
Speak of the need and order the dancer's will.
But the dance is still.

For a surmise of rest, over the flight of the dial,
Between shock of the fall, shock of repose,
The flesh in its time delivered itself to the trial,
And rose.

Sufferance: the lapse, the pause,
Were the will of the dance—
The movement-to-be, charmed from the shifts of the chance,
Intent on its cause.

And the terrible gift
On the gaze, blind on its zenith, the wreath
Of the throat, the body's unwearied uplift,
Unmaking and making its death,

Were ripeness, and theme for return:
Were rest, in the durance of matter:
The sleep of the musing Begetter
And the poise in the urn (Belitt, 1985: 117).

La caída, el impacto, la recuperación o el regreso están en el *mitologema* de Ariadna, al igual que la necesidad de renovación cósmica como camino por el que alcanzar el autoconocimiento. El hilo como alegoría del laberinto, del mover serpenteado de la columna de la bailarina, de Kundalini, ejerciendo una dinámica rítmica aquejada de espasmo. Hilos también los brazos del Minotauro, anudados a los brazos de Ariadna, para prolongar la circunferencia, en una órbita cósmica por el espacio.

A través del movimiento se accede a ese *mitologema* concentrado en la narrativa mítica en la figura de Teseo, porque la danza es según Kerényi (2006) la expresión del ser mismo. Para él, "el movimiento es el origen de la línea " (Kerényi, 2006: 27). La línea es ese hilo de Ariadna, el que nos conduce a las parcelas de la *psique*, el laberinto es una alegoría del conflicto interno y el Minotauro reencarna la pesadilla. Los cuerpos absorben las cargas psicológicas de la mitología griega, dispuestas en una maraña psíquica que refleja la complejidad humana (Páez, 2007) (Borges, 2017, junio 28-30).

El ballet se estrena el 24 de febrero de 1947 en el Zigfield Theatre de Nueva York, con música de Gian-Carlo Menotti, vestuario de Martha Graham e iluminación de Jean Rosenthal. Ariadna, como Eurídice o Armida, al ser tratados según Durand (2013: 254) como símbolos de intimidad, se interpretan como mitemas femeninos de la mujer absoluta. Una representante de la *Magna Mater Deorum*: “virgen y madre fecunda, madre y amante, guerrera o amazona terrible y amante materna, nutricia y apaciguadora”. Lo es Yocasta en *Night Journey* y Medea en *Cave of the Heart*.

La indagación de la memoria se proyecta en el recuerdo de Yocasta en *Night Journey* (Kroll, 1998), estrenada el 3 de mayo de 1947 en el Cambridge High and Latin School en Massachussets, con música de William Schuman (Corey, 1990). Banes (1998) resalta la sexualidad privada de la relación entre la mujer, madre, y el hombre, hijo de exacerbada pasión; suponiendo en su reescritura una revalorización feminizada del mito recogido por Sófocles.

Son los paisajes interiores de Yocasta los que se dedican en su *contar*. La heroicidad deja de pertenecer a Edipo, para transferirse a ella. La acción mítica se revive en la semiotización corporal del gesto literario, narrando un espacio externo que remite a la interioridad, a la mente de Yocasta. El golpear bombeado cual mantra, dando entrada a Tiresias, exalta el reconocimiento al dolor de la verdad ante una inocencia culpable. Yocasta cuenta con el amparo de las Hijas de la Noche, análogas al coro griego de Sófocles. Edipo aparece, intensificando la amoralidad que supone para una mujer haber tenido relaciones sexuales con su propio hijo.

En todos los ballets míticos de Martha Graham “myth was more than just a narrative premise: it enabled the reliving of a psychological moment’ that is definitive of the persona. Large chunks of the plot are simply excised” (Franko, 2013). La elección dramática que escoge en cada caso responde a este interés de atrapar un paisaje interno concreto, a partir del cual se desarrolla la acción. Los *mitemas* se reelaboran para hacer que el despertar psíquico narre el inconsciente de los personajes, permitiendo *contar* lo que se halla tras las capas corrientes de la existencia, en una individualización de los gestos, como reivindicación de la conciencia femenina. “Graham has reread the patriarchal texts of the past and embodied the women central to those texts, providing us with new interpretations and new visions” (Corey, 1990: 216).

9.2. *Cave of the Heart: cavidades pélvicas del inconsciente femenino*

La pelvis como refugio, como lugar donde eclosiona la maternidad en el reconocimiento de la sexualidad femenina, también cárcel, tiraría biológica impuesta por la sociedad, proposición vejatoria entregada a la llave de la moralidad. Es la cueva de ese corazón marchito. En dirección ascendente reposa la columna, incrustada al sacro en una prolongación del cóccix, enclavados como una unidad estructural, soporte biomecánico, pilar arquitectónico del *mover* axial. La serpiente que respira en su dualidad antitética hacia la expansión y la introspección del danzar. La cueva fue también serpiente, pues Martha Graham tituló en un primer momento a la obra *Serpent Heart*, título con el que se estrena el 10 de mayo de 1946 en el McMillan Theatre en la Universidad de Columbia. No será hasta un año después (Corey, 1990) cuando se le denomine con el título de *Cave of the Heart*, en concreto para la producción de Broadway. Un ballet del que había empezado a escribir un guión unos años antes, en el 1941 titulado *Daughter of Colchis*, ya inquieta por el arquetipo de Medea: “To me, she is a barbarian princess. She possesses the animality of the undisciplined being. It is bitter, sardonic, murderess, despairing. Someplace I read that it might be any wife to any husband” (Graham en Library of Congress, 2016, 16 agosto). El salvajismo animal que identifica los atributos mitémicos de Medea, no son percibidos como un defecto de forma en el carácter de la mujer, más bien suponen la oportunidad de identificar en esa pulsión exacerbada el arrojo de una mujer independiente.

Las necesidades económicas que sufría la compañía, obligada a sustentarse bajo el comisionado de la fundación de Elizabeth Sprague Coolidge –Coolidge Commission, cuya relación se inicia en el 1942 gracias a Erick Hawkins– dificultaron la posibilidad de obtener el respaldo suficiente como para contar con un equipo artístico que pudiera sustentar una idea gestada en barbecho en su siembra creativa. Según ratifica Wayne D. Shirley, citado en Bannerman (2006), en base a la correspondencia que mantuvieron, ya en el primer año de su colaboración. Su espíritu estaba centrado en la temática mitológica y era la idea de la despreciada anti-heroína griega, la de mayor preeminencia y la que más se retrasó también. En Franko (2012) se recogen testimonios de la propia Graham, “rechazando” la partitura de Carlos Chávez, finalmente coreografiada bajo la identidad narrativa de otro ballet: *Dark Meadow*. Así como la intención, en un principio, de que fuese Aaron Copland quien compusiera *The Daughter of Colchis* –apelativo que se refería

a Medea–, pero quien finalmente rechazó el proyecto, por no ajustarse a la estética expresiva, ser demasiado emocional y dramático.

En la siguiente cita, procedente de uno de los guiones –*script*– que entregó a Chávez, como primer candidato para componer la pieza, se recoge una descripción de la idea original de Graham sobre este arquetipo:

This is a legend of emotional conflict.

The legend concerns a man and a woman.

The man is led away from the woman

by a dream in the guise of a muse.

The woman is dominated by a fury.

The passer-by is the spectator, the chorus (Graham en Bannerman, 2006: 7).

El ballet que sí llevó esa partitura de Chávez, *Dark Meadow* estrenado el 23 de enero de 1946 en el New York Plymouth Theatre (Library of Congress, s.f.), de marcado ritualismo, se considera un ballet junguiano, con reminiscencias filosóficas en su título (Graham, 1995). Este supone una alusión a la Oscura Pradera de Até, en el que trata la autoconciencia del sujeto (Franko, 2013) desde la expresión de la individualidad inconsciente. “The myth was that of the unconscious itself as a landscape for the crypt of personal secrets—those of the choreographer and the audience” (Franko, 2013: 81).

Estos intentos, no mermaron el interés de la artista por retratar el lado femenino de la mitología, algo silenciado en los referentes literarios: “though the idea had settled firmly in Graham’s mind and Medea would become in 1946 *Cave of the Heart* with music by Samuel Barber” (Bannerman, 2006: 8).

Eurípides, por indicación de la coreógrafa, es en principio el hipotexto, el texto fuente que se utiliza para la composición de este texto coreográfico. Corey (1990: 213) afirma que es sirviéndose del odio y de los celos de su arquetipo, por el que surgen sus mitemas, “following the revisionist pattern of concretizing internal action and focusing on human relationship” (Corey, 1990: 213). El programa indica este tipo de datos, junto a otras indicaciones técnicas, en las que se especifica al resto de integrantes en la composición de su *texto*. Música de Samuel Barber: *Medea’s Meditation* y *Dance of Vengeance*, que terminarán constituyéndose como *Medea’s Dance of Vengeance* (1955,

op. 23a). La escenografía es de Isamu Noguchi, la iluminación de Jean Rosenthal y el vestuario de Edythe Gilfond.

Como es habitual en su retórica, Graham reduce la acción de los personajes al máximo, incluso prescinde de los hijos, también de Creonte, del Pedagogo, de Egeo y del Mensajero. En definitiva, el mito es *contado* a través de Medea, Jason, Glauce y el Coro femenino. Esta reducción de los arquetipos actantes a los mínimos indispensables se identifica en Slaney (2009) como una equivalencia entre *Cave of the Heart* y la tragedia de Séneca.

Foulkes (2002: 170) sintetiza la temática del ballet, ejerciendo el foco en el mitema de los celos que abruman a Medea al perder su estatus como esposa de Jasón. Es su evolución emocional la que se retrata en la obra, en especial, a través de dos solos: el primero dominado por la aflicción, por el dolor acentuado ante la pérdida de su lugar como mujer, el segundo en el fervor animal de quien se hace depredadora, de quien ha de matar para que la presión serpentina del boa constrictor le permita respirar.

9.2.1. Indumentaria de griega evocación, tejida por Edythe Gilfond

Los trajes utilizados en el ballet contrastan por la región del cuerpo que deja al descubierto, en una elección particular para dirigir la captación de los atributos coreográficos que definen a cada personaje. La exhibición de la desnudez de Jasón, a través de un slip rojo y blanco, es completada por la armadura parcial del torso. Esta se distribuye a través de la disposición geométrica de cintas colocadas estratégicamente como una cuadrícula alrededor del abdomen, y otras líneas transversales que se prolongan en diagonal hacia el hombro rodeando la parte superior de uno de los brazos. Las líneas contribuirán a generar en su *mover* marcado esa rectitud de su carácter, así como a intervenir en las dinámicas energéticas sugeridas en la abstracción espacial.

El vestido de Medea se prolonga por toda su fisionomía hasta casi cubrir los pies. Es ceñido en el torso para hacer que se aprecien con transparencia la oposición entre el *contraction and release* de su danzar. En un negro de profunda oscuridad, se extienden las formas enrizadas de un hilo fino en tonos cromados y azulados, que representan a la serpiente como uno de sus atributos, y que irán en correspondencia con la calidad de su movimiento. La culebra se deja caer por uno de los hombros en verticalidad descendente,

esparciéndose por el vuelo de la falda, que permite la total apertura de las piernas, para favorecer la ejecución de cualquier exigencia técnica. La falta de peso en su fluir alrededor de las piernas, permiten además que la bailarina pueda tomar una porción de la tela en el momento que precise, también porque esta tiene una apertura.

El fluir vaporoso se imprime con ligereza en la indumentaria de Glauce, mediante un vestido corto, que discurre con el aire. Este tendrá variaciones según la versión que consultemos, puesto que se ha encontrado diferencias entre el que utiliza la bailarina en la grabación analizada y otra representación fechada posteriormente en donde el cuerpo se ajusta hasta la cintura y la minifalda se configura a partir de unas tiras, que parece evocar la túnica sobrante bajo la coraza de un soldado de la antigüedad griega.



Figura 6. Extracto de *Cave of the Heart: Jasón, Glauce y el Coro* (Kaufman, 2017).

El encubrimiento de la piel eclosiona en la figura femenina que representa el Coro, a modo de túnica constituida en dos partes fraccionadas en una falda larga y la parte del torso. La gran amplitud del rectángulo que conforma la tela en la extensión de sus brazos en cruz prolonga su fisionomía, hacen que su ocupar extensivo físico simbolice la prolongación de su función actante en toda la obra. En tonos cálidos, se distinguen rayas horizontales en color rojo sangre y burdeos.

9.2.2. *La politonalidad cromática de Samuel Barber*

La música de Medea está integrada en el espíritu dramático de la estructura mítica de una forma magistral, por enfatizar las acciones *contadas*. Las emociones de los personajes se pintan en los cuerpos en una metáfora de lo que hacían los “madrigalismos”

renacentistas, aunque no es una reproducción, sino un leve recuerdo de este tipo de capacidad. Siendo esta una articulación musical del texto cantado vocalmente, a la manera de la retórica (López, 2001), suponían una integración semiótica de lo musical con lo poético. Samuel Barber, “acercándose al dodecafonismo de los vieneses, al politonalismo de Milhaud y al peculiar Stravinsky de aquellos años [a partir del 1930]” (Pascual, 2008: 33), alcanza junto con el vocabulario de Graham el tipo de retrato que se espera de la expresión melódica: el relatar las pasiones arquetípicas en afinidad con la narración coreográfica. La música expresa los estados psicológicos, a través de la composición que consigue crear:

Tracing her emotions from her tender feelings towards her children, through her mounting suspicions and anguish at her husband's betrayal and her decision to avenge herself, the piece increases in intensity to close in the frenzied Dance of Vengeance of Medea, the Sorceress descended from the Sun God (Heyman, 1992: 257)

La obra fue utilizada en versiones reducidas, tanto como Sinfonía, como Concierto para violonchelo y Concierto para piano, así como Suite. Esta está configurada en un único movimiento, resaltando el lirismo musical, introduciendo xilófono, dos flautas, clarinetes, trompeta, trombón, tuba y percusión; en las que se buscaba recuperar el estado atmosférico encarnado en los bailarines, a través de su diseño armónico.

En una de las reseñas que se escribieron con motivo del estreno, se identificó a Barber como un joven compositor cuya carrera parecía estar predestinada para el lenguaje escénico, y a Louis Horst como el responsable de dirigir la orquesta (Music News, 1946a). Aunque, la incidencia de Martha Graham en la partitura como una de las entidades sémicas de su danza es significativa, por aportar a los músicos ciertas limitaciones para su creación. La coreógrafa componía la estructura, en forma de guion, con todos los detalles oportunos para la óptima adecuación de la acción dramática en cuanto a dinámicas, armonías o atmósferas. En la siguiente cita, se recoge la experiencia del compositor Gian C. Menotti, colaborador con Graham en el ballet sobre Ariadna y el Minotauro, *Errand into the Maze*:

To work with Martha was both very exciting and very frustrating... She begins by giving you a very detailed scenario of what the dance is going to be. She gives vivid descriptions of the general mood. Martha has the extraordinary gift of

inspiring her composer by throwing them all sorts of visual images (Menotti en Heyman, 1992: 264-5).

Era una forma también de ejercer su autoridad, teniendo en cuenta que dependía de cierta financiación externa, como la que Coolidge le profesó. Graham decía: “I have done those things only that I could feel and understand, not in a verbal sense, perhaps, but in my medium, my instrument, my body” (Bannerman, 2006: 6). De esta forma, se aseguraba que hubiera consenso artístico y, sobre todo, para poder *contar* la acción coreográfica sin interferencias. Un control que, en parte, cohibía a los artistas por las imposiciones a las que se debían someter, a pesar de que la instancia económica también determinaba los virajes de sentido estético.

John Martin (Music News, 1946b) calificó la orquestación de Barber como brillante, contemplando que se trata de una obra orientada a ser danzada. “There is an underlying drive, a savagery beneath a Surface of well-contained form, that echoes admirably in contemporary terms the quality and feeling that are basic to Greek tragedy” (Martin en Music News, 1956b).

9.2.3. *Isamu Noguchi en el simbolismo de su arquitectura escultórica*

El espacio escénico, se convierte en un lugar sémico de marcado simbolismo gracias a la especial arquitectura escultórica creada por Isamu Noguchi. “In its deceptive simplicity it manages not only to be visually beautiful but also to define the space and accordingly in a measure to shape the choreography” (Martin, 1947, s.p.). En el centro un corazón abierto, cortado transversalmente, deja a la vista cuatro arterias que servirán como sostén de los personajes. ¿Es el corazón de Medea decapitado, sangrante de dolor?

Noguchi said, I constructed a landscape like the islands of Greece. On the horizon, center rear, lies a volcanic shape like a black aorta, like a heart. To these leads steppingstones islands opposite is coiled a green serpent one whose back rests the transformational dress of gold (Library of Congress, 2016, 16 agosto: s.p.).

La estructura como vestimenta de Medea, en ese tono dorado que representa su hogar, el único que tiene, el que está en su interior, pues pronto no le quedará lugar en la tierra al que regresar, se interpreta como una alusión mitológica al vellocino de oro. En

Quignard (2017) descrita como la piel dorada de un animal, un carnero, es en el ballet también piel, un tejido punzante, de defensa como las púas de un erizo. Una reliquia que como recuerda Quignard (2017) ha sido clavada en el tronco de un roble, en concreto en la corteza, como capa superficial concéntrica que protege un núcleo ardiente. ¿Su corazón?

El simbolismo de la escena se hace lenguaje dentro de la estructura dramática coreográfica, también como apéndice del *texto*. Martha Graham contaba (Library of Congress, 2016, agosto 16) que Isamu Noguchi le entregó una forma de habla, participando en la puesta escénica, como otro bailarín. Las esculturas permanecen fijas en su inerte materialidad, pero el dinamismo de su cualidad significativa evocada provoca entre los cuerpos de los intérpretes una compleja conexión. “Everything he does means something, she said [Martha Graham]. Whatever he did in those sets, he did as a Zen garden does it back to a fundamental of life of ritual” (Library of Congress, 2016, 16 agosto: s.p.). La astringencia de este contar alegórico no pierde su significancia en la desposesión de lo denotado por las figuras, no hay abstracción cuando se entiende esta como acción decorativa. El objetivo de sus elementos es proveer a la estructura dramática de una localización, de un espacio de acción dentro de la dimensión narrativa.

En el discurrir parejo de ambos artistas, en una colaboración dilatada durante cuatro décadas, Janet Eilber (Library of Congress, 2016, agosto 16) identifica una convergencia expresiva en su esteticidad: la figura o forma elemental. Noguchi decía: “I wanted something that was irreducible” (Library of Congress, 2016, 16 agosto: s.p.), la organicidad arrebatada de artificialidad, en una expresión de lo primario, al igual que Graham, en su disposición humanizada del *mover*, naturalizado en la estética del *yo* que se hace cuerpo, decía Graham: “I was after the thing itself” (Library of Congress, 2016, agosto 16: s.p.). Esta reducción austera en cuanto a la cantidad de puntos de distracción, si cabe, que podría haber en un espacio recargado de objetos, modifica el espacio, hiende los huecos de la intromisión corporal de la emoción. Es un espacio psicológico que integra al espectador en el pasaje interior de Medea, los huesos, las piedras, las ramas, son una prolongación de la línea anatómica, del volumen biológico de sus entrañas, son el vestido, las serpientes que cubren su cuerpo onduladas hacia el estrangulamiento clamando el dominio de su corazón. “Martha said, when I needed a place for Medea on stage, the heart of her being, Isamu brought me a snake. And Noguchi said, Martha didn’t ask me to make

a snake. These are objects that I make that derive from a depiction of an emotional state” (Library of Congress, 2016, 16 agosto: s.p.). Si no serpiente, brotes del tronco materno, de la naturaleza. Corey (1990) identifica esta escultura de bronce, también vellocino con un arbusto “a heavily branched but leafless bush” (p: 213), el cual le proveerá de la corona mortal para la princesa corintia. Un vestido que es manto y también el carro alado que devolverá a Medea junto a su padre. El movimiento de los destellos de luz que se unen a sus brazos en paralelo, son como las alas de ese dragón de Ovidio –(2003: 441) vv. 338-339–, en un resplandeciente dorado cromado en el que el Sol de Eurípides –(1991: 260) vv. 1322-1323– se refleja, alado para alcanzar el su viaje el éter de Séneca –(1979: 341) vv. 1025-1028– con la misma cegadora visión que a la salida del sol de Wolf (1998) sobre “las torres de la ciudad al resplandor de la mañana” (p: 215).

9.2.4. *El mover arcaizado de la modernidad*

Los motivos, secuencias o patrones del movimiento caracterizan al personaje en cuestión en su estilizado *mover*. El primitivismo de Jasón sobresale en un cariz arcaizante en el que identificamos una vinculación equivalente con la “evolución” retórica de su pensar. Si recordamos la discusión planteada en los capítulos precedentes respecto al dominio discursivo y oratorio de Medea en Eurípides, frente a la falta de elocuencia poético-intelectual de Jasón, se puede hallar en esta esteticidad una convergencia entre el texto trágico y el texto coreográfico. La bidimensional apariencia de la colocación del cuerpo, en el momento en el que cruza las rocas, símbolo de las islas griegas hasta llegar a Corinto, es de una excepcional analogía. También los puños, la colocación de las piernas, más elevadas en el bailarín o el rictus de un rostro colocado de perfil interfieren en la constitución de su carácter. Esos saltos recurrentes representarán la conquista de todo cuanto pisa. Es una imposición de su ser sobre el resto de las entidades sémicas.

Janet Eilber (Library of Congress, 2016, 16 agosto) lo compara con el tipo de dinámica de movimiento grabada en las vasijas de la cerámica griegas, solo falta contemplar la similitud entre ambas imágenes. Los hombros se mantienen frente al espectador, en una torsión que parte de la cintura, permitiendo que las caderas se abran, aunque se evita que su *mover* rebele la profundidad de la perspectiva anatómica.



Figura 7. A la izquierda: Ben Schulz como Jasón y Charlotte Landreau como Creusa en *Cave of the Heart*. Fotografía de Brigid Pierce. Deborah (2016). A la derecha: Anfora Los Corredores, 530 a. C. Metropolitan Museum, Nueva York. Sanguinetti (2016).

En la princesa también se percibe cierta frontalidad, aunque en los giros se pierde el aplastamiento de la imagen; en general, hay una combinación en el dibujo escénico de los movimientos, el uso de las diagonales ascendentes y descendentes, y de la horizontalidad en la distribución coreográfica.

En la mujer “coral” se percibe este atributo dimensional: salta con los pies planos, atravesando la escena en horizontal, arraigándose al suelo, en contra de un alzar el vuelo, cubriendo su boca alternando las palmas de sus manos, para evitar *contar* la lucha interna que Medea sufre. Este gesto se repite, es uno de los *letimotivs* de su obrar.

La corporalidad de Medea tiende a encarnarse más en su *mover*, de mayor complejidad, en el que ahondaremos durante el análisis de la percepción de las imágenes coreográficas como *texto*.

El ballet comienza en un punto intermedio respecto de la historia dramática contada en Eurípides, en Séneca, en Anouilh o incluso en Wolf, aunque los acontecimientos suceden siguiendo un orden cronológico de las acciones. Si encontramos congelación temporal en la evocación de ese *contar* que puede estar presente en el lenguaje literario, al hacer que los personajes se ausenten del lugar en el que ocurre la acción, o de forma más visual en el cine, cuando se detiene el tiempo, a través de la congelación de la imagen. Este recurso narrativo resulta similar a un cronosigno (Castellanos, 2012): “momento congelado” (p: 32), utilizado habitualmente en cinematografía para presentar los saltos entre el universo interior del personaje –el paisaje

interno de Graham— y lo externo, la acción capturada en otro plano, como imagen fotográfica o como representación plástica.

En la obra pictórica de Timómaco de Bizancio²⁶⁸, se escoge el momento previo a la gran tragedia, resaltando la figura maternal de Medea, como madre, instantes anteriores al degüello de sus hijos (Olszevicki y Caputo, 2018). El rictus no es de furia, se percibe cierto pesar en su expresión. Esta apreciación del instante de lo plástico, lo teatral o lo danzado, supone una potenciación de las situaciones, como acciones dramáticas, que marcan el desarrollo argumental de cualquier relato. En artes como la pintura o la escultura el devenir asociado a cada arquetipo es sugerido, pero no es habitual encontrar un relato cronológico de todas sus partes. La danza sí puede hacerlo, pero la distribución de la “voz narrativa” no da pie a detenerse en sendas descripciones de hechos o de cuestiones decorativas. La escena en su propia exhibición plástica, en elementos decorativos y en la presencia corporal, ya se ocupa de esta cuestión. La exposición de la partitura coreográfica se muestra “como en una suerte de *aleph*” (Olszevicki y Caputo, 2018: 181) aquello que compone la trama en su esencia, así como otros elementos más específicos que ahondan en lo emocional, en la atmósfera interna que subyace a la situación narrativa o en presentar incluso la perspectiva subjetiva del propio intérprete.

“El instante en fecundo porque, paradójicamente, no es instante: porque esconde, en su aparente estasis, el completo decurso temporal” (Olszevicki y Caputo, 2018: 181).

La congelación de la imagen no implica una anacronía temporal, se entra en un estado de pausa, en el que o bien saltamos a la interioridad de Medea, o asistimos al encuentro entre Jasón y Glauce, favoreciendo también, de este modo, un cambio de lugar, dentro del mismo espacio de la escena. La iluminación no es variable, esto es importante destacarlo, porque es la disposición de los movimientos de los intérpretes por la escena, y la carga semántica de la escenografía, lo que determinará estos espacios de reflexión. Esta simultaneidad de la respiración muestra la convergencia de los cuerpos entre sí, permite establecer líneas de tensión capaces de captar la consciencia. Es una técnica que Graham utilizó también en *Appalachian Spring*, no en cambio en *Night Journey*, donde hay un tratamiento más inestable, al introducir constantes flashbacks.

²⁶⁸ En *Anexo 32*, cuadro donde se recoge la obra no conservada de Timómaco de Bizancio basada en Medea.

Hay que puntualizar antes de proseguir que, aunque se estén tomando en el análisis los *textos* de otras obras, no se busca una traducción equivalente como la que se ocupa en los estudios de lingüística. No hay que leer en el texto coreográfico de *Cave* palabras, es un discurso que genera un torrente emocional por el que percibir un tópico textual tantas veces interpretado.

En él se encuentran entidades sémicas, tanto en el *mover*, como en otros elementos de su *texto*, aquellos referentes a la escenografía. Por eso se trata de una transducción en donde el mecanismo intertextual aflora, entre esta red de tejidos que se están hilando intentado una confluencia entre lo que Bobes (1987) entiende como unidad vertical y horizontal, antes descrita.

9.2.5. *Lectura intertextual de una transducción coreográfica*

La escena con la que comienza a narrarse el mito está influenciada por la iluminación, en el sentido de que es quien de elegir el orden en el que el espectador accede al imaginario de Graham. La atmósfera musical dibuja un universo de disonancias nada más empezar los primeros compases de la partitura politonal que constituye este texto coreográfico. El acorde del piano, reposado bajo sus propias teclas, augura la caída inminente, de los caracteres míticos y del espectador, que accederá a la *psiquis* de sus paisajes internos. El golpeteo de sus macillos sobre las cuerdas vibrantes ejerce una tirantez de punzante agudeza, acompañado de flauta piccolo, oboe y clarinete en Sib. El contraste entre los intervalos compuestos de las corcheas –a distancia de novena–, es revelador del delirio emocional, de agitada excitación, que provoca su armonía. Este tema melódico-rítmico pertenece a la voz de la Nodriz/ Coro, como una expresión emocional de su profundo temor, de su impotencia exacerbada para impedir la supuesta decadencia que se cernirá sobre la imagen de Medea si, en el reconocimiento de su realidad, consume lo que se agita en su profundo subconsciente. La oscuridad que se cierne sobre su cuerpo, tan solo nos permite presentir su plenitud, e imaginamos los retazos de un *mover* oculto bajo las sombras.

El fragmento es, además, un motivo recurrente en puntos clave de la dramaturgia que se irá desarrollando en esta lectura de carácter intertextual, y sobre el que utilizaremos el calificativo de *tótem* para identificarlo con facilidad. La anacrusa y el seisillo generan

un contraste entre la inestabilidad y el orden, igual que ocurre con la *contracción* y la *relajación*, simientes del *mover*.

Figura 8. Tiempo I, *Medea's Dance of Vengeance*. Samuel Barber, *Op. 23* (Barber, 1991).

Tener presente, antes de adentrarnos en el “corazón” de Graham, que Samuel Barber interfiere en especial en la inestabilidad emotiva y la tensión expresiva a través de la introducción de un recurso rítmico basado en los cambios constantes de compás. Estos se identifican incluso de un compás a otro, encontrando compases de subdivisión binaria –2/4, 3/4, 4/4, 5/4 o 3/2–, ternaria –3/8, 6/8, 5/8, 9/8– y mixtos –5/8 y 7/8–, en un vaivén ávido de tirantez en su articulación dinámica.

En progresiva intensidad, es la parte derecha de la escena la que está abierta a la mirada, con el cuerpo de Jasón ocultando tras de sí a las dos mujeres de su vida. Algo más atrás, coronando su cuerpo, los destellos punzantes de una estructura de extraña morfología. Poco a poco la luz colmará la escena mientras unas manos agarran su cuerpo, tocando su piel de abajo a arriba, palpando con unos dedos arqueados hacia adentro, impidiendo la libre circulación sanguínea. Su misma persistencia se refleja en la entrada del corno inglés en Fa, que presenta una combinación rítmica de semicorchea, corchea y blanca, en creciente transformación de sus propias figuras; donde, la distancia de semitono entre el *Lab* y el *Sol* crean su propio mantra, imitado por el clarinete, con *Mi* – *Re*.



Figura 9. Tiempo I, compases 5-8 (Barber, 1991).

La Medea de Christa Wolf decía: “También las palmas tienen memoria. Estas manos han palpado cada lugar del cuerpo de Jasón, esta misma noche, pero ahora es mañana, y de qué día” (Wolf, 1998: 16). Martha Graham no pudo leer su *Medea*, pero los ecos intertextuales de palabras como esta harán que se encuentren resonancias de otro danzar, el de sus palabras; o el de la teatralidad de la *Medea* de Anouilh. Estas pertenecen al primer monólogo interior de Medea en el que se dirige a la ausente presencia de su madre. No está en Eurípides, tampoco en Séneca, pero sí en cómo se siente Medea expatriada de la Cólquide, y ahora, de Corinto. En la edición de la obra de Wolf (1998) se introduce la novela con una cita de Elizabeth Lenk, en donde el sentir integrado *entre* obras, épocas o estilos permite recuperar la llama mítica en su más desnuda apariencia.

La acronía no consiste en la yuxtaposición indiferente sino más bien en entrelazar las épocas, siguiendo el modelo de un trípode, en una serie de estructuras que se rejuvenecen. Se puede desplegarlas como un acordeón, y entonces hay mucha distancia entre los extremos, pero también se pueden encajar unas en otras como muñecas rusas, y entonces las paredes que separan las épocas quedan muy próximas. Las gentes de otros siglos oyen gimotear nuestros gramófonos y, a través de las paredes del tiempo, las vemos alargar la mano hacia mesas apetitosamente dispuestas (Lenk en Wolf, 1998: 7).

A la imagen de las *matrioshkas*, el análisis proveerá de las mayores referencias intersticiales posibles, sin ocultar en el ornamento creativo del ballet, sus propias semánticas. Cada una de estas figuras artísticas del mito son una piel más que recubre a Medea, cada una aporta su propio dibujo en su vocabulario particular, son únicas e independientes, pero en lo más hondo de su interior, se aloja también el vacío ritual de un ser que se ha ido adornando no siempre con las mejores joyas. La coreógrafa tomará

a través de las paredes del tiempo, aquellos aspectos que permitan hacer vivir en su danza, otra Medea.

Al igual que hizo con Jasón, la Medea de Graham también alarga sus manos alrededor del cuerpo de Glauce, o Creusa para Séneca, que reposa erguida detrás, haciendo que este resulte un abrazo sin estrangulamiento. Los violines –compás 7–, coincidiendo con el despertar de Jasón, elevando este los brazos por fuera del cuerpo en un rígido *port de bras*, empiezan con una melodía que contrasta con la sugerencia agónica anterior. Frágil, distendida, pero efectiva en su sencillez. ¿Qué es aquello que no deja al espectador relajarse a su percepción aislada? El mantra antes mencionado del clarinete, marcado en su constancia. El corno inglés en Fa toma esta voz de la cuerda transportada, y convive con ella en canon.



Figura 10. Tiempo I, compases 9-12 (Barber, 1991).

La princesa, como se le denomina en el ballet, oculta su rostro. ¿Por qué se niega a dejar que sus ojos actúen como órgano que faculta la visión? Será porque es el recurso elegido para *contar* que en realidad ella no está en el tiempo narrativo de la acción, al ser su presencia la sombra que se cierne sobre la relación entre ambos; o, por otra parte, resulta esto indicativo de hacer ocultar de su propio mirar al tipo de hombre que es Jasón. El no querer reconocerse en el rol que ocupa Medea, esposa repudiada, a la que un día dijo amar, pero que termina abandonándola, haciendo responsable de su obrar a Cipris – Eurípides (1991) vv. 526-528–, cuando consigue lo que de verdad ansiaba.

Medea atraviesa a la pareja, que se mira ahora hipnotizada, con la misma colocación de brazos, en un bailar de perfil. El hechizo de la maga aparece con la

apresuración de las semifusas del oboe, en un solo fugaz, pero en el que se identifica la incomodidad de una mujer que observa a su amor en los brazos de otra, mientras es humillada como sujeto de alteridad. La confluencia entre la gravedad del tema del fagot, variando los anteriores, y el *staccato* del piccolo, jovial y expresivo, es parte de su dialogar.

Figura 11. Tiempo I, compases 13-22 (Barber, 1991).

Glauce tiene entonces un lugar en la acción escénica de *Cave*, más que ser una entidad que espera latente los acontecimientos. Se le concede un cuerpo por el que expresar su emoción, dirigida a Jasón; como hace en *Medea*, la encantadora José Bergamín (1954) construyendo un diálogo entre ambas mujeres. El autor da la oportunidad a Glauce de alcanzar la anagnórisis y reconocer con otros ojos a Jasón; si se entiende que este la embauca con sus artes amoratorias; podría así subsanar su vida antes que el error la haga hacer enloquecer a los ojos de los hombres. Wolf (1998) le dará voz, dice en su monólogo: “Que a él le importa otra y le importará siempre, lo sé, no es posible deshacerse de ella” (p: 143). En el ballet *Medea* rodea a la pareja, evitando el contacto visual, ellos prosiguen estableciendo los roles que imperan en la relación. En la siguiente imagen, vemos como Glauce ha enlazado su brazo en el de Jasón, el pilar que la sostiene para la ejecución de esa contracción hacia atrás, casi como un *pleading*. El hombre la tiene en sus manos, es una forma de exhibir su vigor, no físico, sino de estatus. *Medea* está hierática.



Figura 12. *Cave of the Heart* (2013) para el Joyce Theatre de Nueva York. Martha Graham Dance Company, Medea es Blakely White-McGuire, Jasón es Ben Schultz, Glaucé es XioChuan Xie y el Coro es Katherine Crockett²⁶⁹.

La luz ha terminado ya de descubrir los elementos escénicos, al lado derecho, las piedras de altura y forma irregular, colocadas en un leve semicírculo y, en el centro del escenario, otra mujer, vestida de rojo intenso. La colectividad del coro está integrada en esta única representante de las corintias capaz de filtrar el poder de ser testigo de los actos. Su rol es ser empática con Medea, pero también se dirige al espectador, rompiendo la cuarta pared, para generar un diálogo en el que la comunicación parecerá quemarle entre los labios. Al ser cómplice de Medea, asume asimismo la identidad de la Nodriza, un apéndice en el discurso trágico de la heroína, al ser quien intenta protegerla de su propio motor vengativo.

Con natural organicidad se congela la imagen, los paisajes interiores de Medea y de la unidad Jasón–Glaucé, se hacen escultóricos. La Nodriza/ Coro se levanta con energía, es entonces cuando vuelve el motivo del principio. Su *mover* ocurre en diagonal, mediante una repetida elevación de su pierna derecha, un *grand battement a la seconde en flex*, coordinada con el agitar de su mano sobre la boca. La Nodriza eurípidea alude a las lágrimas en un mirar doloroso identificable con este gesto –vv. 906-907–: “También

²⁶⁹ Los fotogramas que fragmentan el ballet pertenecían a un documento audiovisual extraído de la plataforma YouTube que ha sido eliminado de la web, pero no es posible citarlo bajo las normas académicas por no haber conservado la referencia correspondiente. En su defecto se ha encontrado en Helen McGehee Choreography Archive (2018, julio 24) la versión documental de 1965, grabada en VSH. La razón de no tomar la documentación de este último se debe a la baja calidad de la grabación, que impide apreciar elementos expresivos, gestuales, de movimiento y de puesta en escena, para una interpretación completa de la obra. Por este motivo, se considera que debe primar la comprensión de la imagen coreográfica para poder llegar a la rigurosidad analítica que se exige.

de mis ojos brota abundante llanto y ojalá que un mal mayor no sobrepase al presente” (Eurípides, 1991: 245). ¿Qué nos dice este intenso *mover* en el que el cuerpo parece sosegado, pero el lanzamiento de la extremidad y ese característico temblor transmite inquietud? Si tomamos el texto de Eurípides, la tragedia comienza con el monólogo de la Nodriza: el prólogo, entre los vv. 1-49. En los primeros versos, la Nodriza utiliza una figura metonímica para rememorar el viaje de los Argonautas, en una expedición marítima surcando el Mar Negro. “Las sombrías Simplégades” –v. 2– recogen un significado narrativo crucial, al identificarse con las mismas rocas que habían aterrorizado a otros hombres antes, y cuya frontera tan solo logró cruzar Jasón. Unas rocas estas, que también se mencionan en Séneca (1979) a través de una evocación metonímica en el vv. 341-343: “cuando las dos montañas que sirven de barrera del abismo/ lanzándose de súbito una contra la otra/ bramaron como un trueno” (p: 307).

En las rocas, esas isletas sobre las que saltará Jasón, ¿están también las sombrías Simplégades? Esta podría ser una interpretación dada a posteriori, pues el uso que se le da en el ballet está más vinculado con ser una forma de distribuir las localizaciones, de crear un lugar para proponer otras alturas del cuerpo, de ser una región geográfica: Corinto.

Gambón (2002: 136) además, identifica en el texto de Eurípides, otra recurrencia semántica en ellas, por ser las rocas limítrofes del pasado de Medea, al que se le califica de bárbaro, resaltando la extranjería de una mujer casada en una coyuntura excepcional, obviando el ritual matrimonial requerido. “Atrapada entre las rocas que se cierran a su paso, su destino es el de quien mirando hacia un lado llora el hogar y la patria traicionada, y mirando hacia el otro deplora la situación en la que se halla” (Gambón, 2002: 136). El llorar hacia lo perdido –vv. 30-34–, es el recuerdo de unos acontecimientos que intervienen en la definición de los *mitemas* argumentales que tiene el mito de Medea; pero también dibuja una insinuación de su carácter, en el que vemos arrepentimiento, no el despotismo de quien no padece dolor.

El viaje, al significar el abandono del *oikos* paterno, es más que un tiempo pretérito que no afecte al presente, es decir, al desarrollo dramático del drama, el cual es también el desencadenante de su emancipación. Le otorga la fuerza para actuar ante el forzoso exilio como una mujer no relegada al lugar silenciado que le correspondería por convención. De ahí que el coro, recurra al recuerdo de este episodio: en el párodo –vv.

210-212–, el primer estásimo –vv. 433-438– y en el quinto estásimo –vv. 1262-1266–. Esta vuelta constante al camino emprendido es la espiral que ejerce presión sobre el núcleo de sus entrañas, al ser consciente de los actos que perseveraron en su huida, así como hacia quien estaban dedicados, no abandonan su mirar. Hacia ellos regresa, pues su marcha ahora es impuesta, no como la de la Cólquide. Un viaje que no es geográfico, sino que demarca en su interior una incidencia mayor en el subconsciente.

Tras este recuerdo mítico, la Nodriz se centra en el padecimiento de Medea, y el temor que siente ante su posible furia –vv. 36-37–: “Ella odia a sus hijos y no se alegra de verlos, y temo/ que vaya a tramar algo inesperado” (Eurípides, 1991: 214); prolongado su pesar al enterarse de la noticia del destierro en boca del Pedagogo. En el *texto* del ballet parece no necesitar de esta escena, la virtud de los personajes se halla en tener bajo su conocimiento ciertos datos, impresos más en la intensidad emocional, que en la tragedia eurípidea, se resuelven con acciones, en forma de estásimos del coro o episodios dialogados. Mientras, en el ballet, es otro el vocabulario que hace florecer una narrativa compartida entre todos los lenguajes que componen el texto coreográfico.

A través del uso del *ostinato* –desde el compás 22– en los grados conjuntos del clarinete y del fagot –configurados con segundas mayores y menores y terceras menores de La a Sib– por los que discurre el barullo en movimiento contrario con la viola, se ilustra el mismo frenesí agitado que en el grafismo de la coreografía. La Nodriz/ Coro representa la inmediatez de su *pensar*, la necesidad de intentar subvertir lo que sus ojos ven y de comunicar lo que sus oídos escuchan.

Figura 13. Tiempo I, compases 23-26 (Barber, 1991).

Al poco, Jasón toma en brazos a Glauce en un abrazo que procede del arqueamiento de su columna. La Nodriz/Coro preside el momento sobre la gran aorta que compone Noguchi. Medea despierta, e intenta frenar el avance de ambos en el *porté*. Los pasos se ralentizan por la fuerza con la que les aplaca la hechicera. Igual que el frenesí melódico, que con tempo *maestoso* impone la necesidad de quietud.

Se inicia una interacción entre los tres en donde Medea parece ser un estorbo, que quiebra un supuesto idilio amoroso. En correspondencia, la orquesta opta por mantener su estatus, sin exceso de ímpetu dominante, pero recuperando la parte de piano del tema *tótem*. Glauce termina en el suelo, y Jasón portando a Medea, que se deja dominar por Jasón, volteada como un péndulo.

El encuentro entre Medea y Jasón no ocurre en la tragedia hasta el segundo episodio, entre los vv. 446-626. Aquí no está Glauce en persona, pero sí levita en la atmósfera el peso de su presencia, en el v. 458 de la eminente “boda con la hija del rey” (Eurípides, 1991: 232), en el v. 553-554 reiterando el acontecimiento: “¿qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado?” (Eurípides, 1991: 232-3). Los gestos acusatorios que Medea profiere contra Glauce hablan de un odio que se atribuye a un modelo de mujer sumisa. Manipulada en todo momento por Jasón, transportándola por el escenario sobre los hombros, sujetándola en las caderas, y más adelante sobre las rodillas en un profundo e intenso *plié*. Es el rol contrario a la empoderada Medea que jura venganza –v. 609–: “También voy a ser una maldición para tu casa” (Eurípides, 1991: 235). La elevación de estos *portés* fue resaltada por la crítica de la época (Dance News, 1946), en concreto por la complejidad y la necesidad de una fortaleza técnica para su ejecución, en aquel momento interpretada por Yuriko y Erick Hawkins.



Figura 14. La conquista de Glauce sobre un Jasón autoritario y una Medea expresiva en súplica.

La interacción reflejada en la imagen acelera en progresión el tempo de las cuerdas, elegidas ahora en su totalidad, pero de forma escalonada, para proponer el motivo sobre el que el clarinete y el oboe harán su variación. Samuel Barber introduce en la partitura la indicación de “stringendo” (Barber, 1991: 10), haciendo que se acentúe con ese carácter melódico el empeño de Medea por interferir en la estructura dominante que Jasón ha creado.

Esta imagen es símbolo de la dependencia emocional del hombre sobre la mujer, una hincada de rodillas, la otra sentada sobre su hombro, una devorada por el dolor, la otra inocente reposando sus pies sobre el muslo. ¿No es acaso esto un recuerdo de la subordinación a la que están sometidas en una sociedad patriarcal? En Anouilh (2004) Jasón dice haber querido a Medea: “Te he querido, Medea, como un hombre quiere a una mujer, primero” (Anouilh, 2004: 43); y describe con halagos un tipo de relación emponzoñada, contemplando en él mismo todo el universo al que Medea podría aspirar: “Primero te quise como tú, Medea: a través de mí. El mundo era Jasón, la alegría de Jasón, su valor y su fuerza, su hambre” (Anouilh, 2004: 43). En Wolf (2004) también hay un lugar para mostrar esta relación de dependencia: “ella era la refugiada, y dependía de mí” (p: 52).

En Eurípides el coro lucha por priorizar a la mujer, habiendo desterrado Creonte personalmente a Medea, en la primera estrofa del estásimo primero, fantasea con una imposición femenina:

Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus
fuentes y la justicia y todo está alterado. Entre los
hombres imperan las decisiones engañosas y la fe en
los dioses ya no es firme. Pero lo que se dice sobre
la condición de la mujer cambiará hasta conseguir
buena fama, y el prestigio está a punto de alcanzar
al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya
sobre las mujeres (Eurípides, 1991: 228).

¿Habrá un alegato feminista en *Cave* como lo hay en el monólogo de la Medea eurípidea?

El Jasón de Graham porta en su andar una arrogancia que no concuerda en demasía con la debilidad del personaje que pincela Eurípides, siempre a la protección de Medea; tampoco del de Séneca, el que llora ante un rey para evitar que Creonte dictamine la ejecución de la mujer –vv. 490-491–: “Cuando Creonte encolerizado te quería aniquilar, vencido por mis lágrimas te ha concedido el exilio” (Séneca, 1979: 314). O en su pasividad, en la tragedia senecana, al no enfrentarse él mismo a ella, ni siquiera cuando ha dado muerte a sus hijos, a dejar en manos de una figura indeterminada el hacer justicia. Dice el Jasón de Séneca –vv. 979-980–: “Acudid corriendo, cuantos con lealtad sentís la ruina de vuestros reyes, a apresar a la propia urdidora de este horrible crimen” (Séneca, 1979: 338); o de una justicia divina en Eurípides –v. 1390–: “Justicia vengadora” (Eurípides, 1991: 262), reiterándose en su dolor, en llorar los cuerpos inertes de las víctimas de su furia. Los deseos de muerte no serían suficientes para quien debería ser héroe, él mismo blandiría la espada, no lo dejaría en manos de los soldados; tampoco, en el rol masculino estereotipado. Se sentiría tan desamparado hasta el punto de preferir darles sepulcro, en lugar de hacerla cadáver –v. 1377–: “Déjame enterrar a estos muertos y llorarlos” (Eurípides, 1991: 262). En Anouilh (2004) en cambio, Jasón contempla como Medea se consume en llamas, imagina un futuro tras la pérdida, una esperanza para vivir hasta que llegue el momento de la muerte: “Ahora es preciso vivir” (Anouilh, 2004: 57). El entrecruzamiento intertextual entre *Cave* y *Medea* de Anouilh resulta una equiparación

a posteriori, no entre autores sino entre unos *textos* que, por otra parte, se estrenaron en el mismo año, una en tierras estadounidenses, la otra en el territorio francés.

En el abrazo de Jasón sobre Glauce, sus brazos son dominio y sometimiento, ¿Graham deja que haya un dominio del hombre sobre la mujer? Si así lo interpretamos, los motivos pueden justificarse en hacer un retrato de la opresión y la falta de autonomía de las mujeres; porque de lo contrario, estaría aproximándose su intertexto más a la tragedia de Seneca que a la de Eurípides. En donde Jasón aparece amparado por una férrea estructura patriarcal, desde el Coro a Creonte pasando por el Mensajero. El Jasón de Eurípides padece la insidia de la confabulación, pero no actúa con fiereza, incluso un personaje masculino, Egeo, censura sus actos –v. 695–: “¿No puede haberse atrevido a cometer acción tan vergonzosa!” (Eurípides, 1991: 238); e insiste en su mal obrar –v. 707–: “¿Y lo permite Jasón? No lo apruebo” (Eurípides, 1991: 239) dice Egeo al comunicarle Medea su destierro.

¿Qué podía hacer Medea? ¿Solicitar justicia cuando se la destierra? ¿Encontrar un lugar en el que relegar el dolor en la misma caverna que ha sido útero, que le ha entregado unos hijos de sangre traidora, o en la cavidad aorta de su corazón, en donde el amor ha coagulado obstruyendo las vías? ¿Qué justicia iba a encontrar si no es ella misma la que sale en su busca?

A continuación, prosiguiendo con el ballet, Medea se arrastra hasta la estructura brillante, de agujones provista, vestido araña, tentáculos; y se guarece debajo, regresando a la cueva de su corazón. Jasón, altivo, se sube a las piedras, a sus pies, como no podía ser de otra forma, está Glauce, elevando su mano hacia él, en una verticalidad que coincide con su sexo. La melodía remite a este discurso, a través de figuras de gran valor, blancas con puntillo y redondas, excepto en los instrumentos que actúan como bajo, pues no podemos olvidar el mantra vengativo, el tótem musical con el que Barber identifica este tipo de acritud humana. Aunque, en esta ocasión, la primera nota de cada motivo se alarga con un puntillo.

El foco de la acción se traslada ahora a la Nodriza/Coro, dirigiéndose al espectador, en los movimientos de apertura: por los *port de bras* que se asemejan al paso de la primera y la segunda posición de ballet, avanzando hacia delante y por el *grand battement enveloppé*. El viento, reducido a piccolo, oboe y clarinete, toma la voz actante durante un periodo bien prolongado –entre el compás 1-28 del tiempo segundo– salvo por

un guiño sugerente de la viola que rompe su silencio con algo más de un único compás de *pizzicato*. Este coincide con el *contar* coreográfico de la Nodriz/ Coro, al que nos remitiremos a continuación, pero no es casual esta disposición orquestal de las frases melódicas. De hecho, sus voces homorrítmicas obtendrán la respuesta de la cuerda, en el momento en el que la narración haga despertar a Glauce y Jasón –compases 29-41–.



Figura 15. Tiempo II, compases 1-7 (Barber, 1991).

Las intenciones de la Nodriz/ Coro están puestas en Medea y en la pareja, alterando lo que Graham denomina *tild: arabesque penché*, que termina en *plié fouetté* con la pierna extendida delante respecto a la angulosidad del giro, en espiral concéntrica hacia el suelo en una caída en donde, torso y pelvis tocan el suelo, mientras las piernas se abren a una segunda en espiral –lo que Graham denomina “wide falls” (Martha Graham Dance Company, 2020, abril 16), caídas anchas–; y con el gesto de sus manos, ocultando sus rostros con los dedos bien extendidos. El encubrimiento de la mirada se traslada a los labios, y con esta negación de la articulación de la palabra, es el momento de que haya una simultaneidad en el *mover* de ella y en el de la pareja, primero y, después, con Medea. La coincidencia espacio/ tiempo de los patrones coreográficos que ejecutan Glauce, Jasón y la Nodriz/ Coro se deben a unas fracciones de segundo. En realidad, el discurso de ella se apaga poco después de que empiecen los amantes casaderos.

Los movimientos que eran algo ralentizados en la Nodriz/Coro incrementan su ligereza, mientras Jasón controlan el *mover* de Glauce, con la intensidad de sus atributos característicos: mirada y brazos que se envían desde su centro hacia el espectador. Ambos parecen tener encuentros amorosos en estas intervenciones en las que la fotografía escultórica perdura más que el propio movimiento. El rol dominante lo toma el hombre, mientras la mujer se entrega al placer sin resistencia. Las cuerdas son las respuestas a ese devenir antes contado. ¿Es este el canto de las corintias euripideas –vv. 627-662– sobre

la pasión desbordante de los amores sin medida? En el ballet la Nodriz/ Coro adopta una actitud de lamento profundo, le cuesta hablar, reconocer lo que está sucediendo; mientras, en las esculturas parlantes de Glauce y de Jasón ¿se ensalza el mismo tipo de amor que censura el coro desde el texto trágico?

¡Que la castidad me ame, don bellísimo de los dioses!
 ¡Que nunca la terrible Cipris arroje sobre mí iras
 discutidoras ni disputas insaciables, golpeando mi ánimo
 con el deseo de un lecho ajeno, sino que, reverenciando
 las uniones sin guerra, distribuya con espíritu
 agudo los matrimonios de las mujeres! (Eurípides, 1991: 236).



Figura 16. Tiempo II, compases 20-34 (Barber, 1991).

Ambas líneas melódicas se van acercando en una mimesis imitativa, que discurre en su primera aparición, por intervalos sucesivos de 5ª, 4ª, 2ª y 4ª –compases 29 y 42–, en donde la voz de la pareja tiende a la repetición de tres grupos de negra ligadas en *portato* –o *louré* –, permitiendo que se enfatice en un mismo arco el inicio de cada figura entre violín I, viola y violonchelo en La, y violín II en Si, así como al *decir* pausado de su *texto*. En la voz de la Nodriz/ Coro, se acorta el valor de las figuras, se repite el fragmento entre los compases 42-46 y entre los 60-63, con variación cromática en los últimos dos, hasta confluir ambas en la complicidad armónica de su gesto.

Tras estas disertaciones en las que a cada discurso se le reserva un lugar en la dinámica espaciotemporal de la acción narrativa hay una integración de la comunicación colectiva. El fagot marca el inicio de otro tema melódico, haciendo partícipe a Medea de

lo que está a suceder en la escena, cuya forma no es nueva en este tiempo, pues ya había sido ejecutado desde el compás 17 en armonía con el oboe. En este caso, el fagot repite en sus primeros compases lo que había sido narrado por ese oboe; decir que, al igual que Medea estuvo reposando tras la serpiente todo este tiempo, desde el compás 57 del primer tiempo, la participación del fagot es análoga a la de la bailarina. Sus intervenciones contribuyen al soporte armónico general, pero no propone el inicio de frases hasta este compás 68. En el compás 71 se incorpora el clarinete y el fagot, en el 72 el oboe y en el 74 el violín I en una “homofonía” no simultánea del compás 74. El oboe y el clarinete actúan en el mismo dibujo rítmico, dando respuesta o preguntando a lo que el fagot expone, a través del patrón: dos semicorcheas y negra con puntillo.



Figura 17. Tiempo II, Fagot, compases 65-70 (Barber, 1991).

Figura 18. Tiempo II, compases 71-78 (Barber, 1991).

Medea se yergue con el fagot y la pareja con el violín I. Jasón coloca a Glauce en pie sobre sus muslos, la Nodriza/Coro se acerca con intención de sostenerla a partir de *sauté degagé seconde* en diagonal, con la gestualidad nerviosa característica: brazo derecho extendido, izquierdo doblado a la altura de la boca y temblor excitado. La premura es acentuada por el *pizzicato* de viola y del violonchelo en unísono homorrítmico; añadiendo al motivo rítmico que se puede observar en el compás 74, cuatro grupos de tresillos, los primeros de corcheas y el último de negras, coincidiendo con la imagen segunda y tercera del siguiente grupo:



Figura 19. El estásimo del coro, con la complicidad de la pareja. Medea despertando tras su vestido araña.

Una clara representación de la segunda antistrofa del estásimo de Eurípides –vv. 654-662–:

Lo he visto con mis propios ojos, no tengo que
 recurrir a hablar por haberlo oído de otros: de ti no
 se ha compadecido ni la ciudad ni amigo alguno, a
 pesar de sufrir los sufrimientos más terribles. ¡Muera
 el ingrato que no sea capaz de honrar a sus amigos,
 abriéndole la llave de su corazón puro! ¡Nunca será
 mi amigo! (Eurípides, 1991: 236).

Medea le reprocha esa aparente muestra de cariño, a través de la posición de los brazos elevados sobre la cabeza o cruzando el rostro. El mantra vengativo, *tótem*, del piano *martellato*, junto con el oboe y el clarinete danzan en la metamorfosis chamánica de lo inestable: entre la unión de negra–corchea que prolonga el desgarró quejumbroso de su herida, la corchea *a tempo* necesita en su contigua inmediatez el *contratempo* de otra voz. El aire de su llanto genera este gimoteo hipado gracias a la articulación superlativa del *staccato*, expresando la intensidad de su dolor y exhibiendo Medea que se siente atacada, igual que los instrumentistas abordan la partitura casi como una embestida o agresión emocional.



Figura 20. Tiempo III, compases 1-4 (Barber, 1991).

Este bullir rítmico, lo contrastarán a continuación las cuerdas con grupos de tresillos de negras, optando por una baja pigmentación cromática en los tonos escogidos. Es el reflejo de la lástima, o del lamento, de la Nodriza/ Coro, por observar el decaimiento de Medea. Ambas partes se repiten, pero la gravedad de lo *contado* se intensifica por la elección del timbre del fagot en lugar del oboe, acompañando al clarinete: en la acción coreográfica es la situación violenta que encara a las dos mujeres.

Este enfrentamiento recuerda a la *Medea* de José Granero, analizada brevemente en el capítulo: *Lecturas del mito en el repertorio de danza*. Tras el episodio de la boda, durante el encuentro de Jasón con Medea, la presencia de la Nodriza acompaña a la pareja de forma patente, pues incluso intenta separarlos, cortar con una relación que causa dolor y alejarla de él. En el abrazo de la Nodriza de Granero, por la cintura, Medea tiene también una respuesta violenta: la aparta de un empujón sujetándola por la cabeza.



Figura 21. *Medea* de José Granero. Medea es Ana González, la Nodriza es Lupe Gómez y Jasón es José Antonio (Anónimo, 2011, 10 octubre).

En *Cave*, Medea agarra sin preámbulos a la Nodriz/Coro por los brazos, batallan hasta que la hace caer al suelo, es equiparable entonces a la anterior escena.



Figura 22. A la izquierda el enfrentamiento de Medea y la Nodriz/ Coro. A la derecha, la apelación de Medea a involucrar en su venganza a los dioses.

El señalar a los cielos implica hacer testigo a la divinidad de sus intenciones vengativas. En el prólogo de Séneca (1979) –vv.1-55–, sintiéndose Medea abandonada invoca a cuantos dioses se hallen en el universo, los celestiales y los infernales. Hacer que lo divino pueda responder, a sus poderosas ansias de venganza, en la restitución del orden que se le ha arrebatado, pues ante ellos profiere su alegato, es significativo del poder extrahumano que se haya en su arquetipo –vv. 13-17–:

Ahora, acudid ahora, diosas vengadoras del crimen,
con los pelos sueltos erizados de víboras,
estrechando la lúgubre antorcha en vuestras manos
ensangrentadas. Acudid horripilantes, como aquella
vez que estuvisteis apostadas junto a mi tálamo nupcial (Séneca, 1979: 290).

El autorretrato que ofrece Medea en los versos que inician la obra es calificada por Aurora López (2002a: 191) como una “contradanza” –género de origen francés cultivado también en España en el siglo XVIII, en donde se dota de protagonismo a las figuras espaciales compuestas en grupo (Rico, 2009)–, por la efusividad de su colérico despertar. Por otro lado, en analogía equivalente con los males que desata Pandora, cierra Medea sus males sobre todos aquellos que la hacen sufrir –vv. 18-25–:

Dad muerte a la nueva esposa y muerte al
suegro y a la real estirpe; y a mí algo aún peor que
yo pueda pedir para desgracia del esposo: que viva,
que ande errante por ciudades desconocidas, pasando
necesidades, desterrado, temblando de miedo, odiado,

sin un hogar fijo; que, famoso ya por andar siempre
bucando alojamiento, anhele el umbral ajeno, que me
eche en falta a mí como esposa y (peor que esto ya
no voy a poder pedir nada) a unos hijos que se parecen
a su padre y que se parecen a su madre (Séneca, 1979: 290).

Este gesto en el que se eleva el brazo a lo alto se repetirá en otras ocasiones durante su solo. Hacer a la divinidad testigo de sus actos o recordar que ella proviene, en las más remotas reminiscencias, de un lugar extraterreno también lo trata Séneca (1979) entre los vv. 740-842. Medea dicta un bello monólogo respecto a su capacidad para subvertir las leyes naturales, sobre su dominio de las artes mágicas, sobre su poder sobre la divinidad, cuyos ruegos llega a escucharlos Hécate; de grandes referencias rituales, que explican este poder que tiene en su ser mítico.

El carácter de Medea en *Cave*, emerge en este momento dramático, de súplica y de gran excitación. Su *mover* presenta una gran profundidad, para que en la hendidura de las vísceras se ceda la grieta de un *sentir*. El desasosiego de su emocionalidad emerge en un sujeto que está en contra de todos –vv. 579-80–: “Es evidente que en muchas cosas disiento de la mayoría de/ los mortales” (Eurípides, 1991: 234). En la profunda contracción, pero invertida hacia el suelo, clavando su rodilla sobre él, empieza su primer solo. Es ahora cuando puede dar réplica extendida la atmósfera que rige su ser, como los efectos de un embrujo ritual, por toda la escena.

El piano, en el compás 19 del Tiempo III, retrata este *mover* coreográfico, a través de un motivo que parece enredarse u ondular, como el serpenteo vertebral de las escamas de la serpiente, flexibilizadas en su arraigo terreno; no tanto por reptar, sino por su propio serpenteo, a través de la combinación entre grados disjuntos y conjuntos. En este bucle, que asimismo hace recrearse una y otra vez sobre la misma idea, se presenta un cambio de tonalidad significativo hacia un Mi menor natural. Las disonancias, en homofonía, de segunda mayor entre la flauta Sib, el oboe con Lab, el clarinete en Sol y el corno inglés en Fa, como nota pedal, producen el efecto *clúster*. Este es un acorde cuyos sonidos están por intervalos de segunda, los cuales generan la misma inestabilidad tonal que la del paisaje interior de Medea. Estos cuatro sonidos interfieren en el clímax de tensión exacerbada que atraviesa los poros de su piel.

Esta emoción que induce al ahogo por la combinación de: corchea–cuatro semicorcheas–seis semicorcheas será alternado entre el viento y el piano, mediante secuencias armónicas en progresión, con misma *interválica* y que serán imitadas entre viento y piano. La intensidad irá en *crescendo* a lo largo de la primera variación dedicada a Medea.



Figura 23. Tiempo III, compases 21-25 (Barber, 1991).

¿Cómo situar en el hipotexto de Eurípides esta eclosión hipertextual en donde Graham parece fragmentar el discurrir de las intervenciones de los personajes? Sabemos que no habrá diálogo con Egeo, tampoco lo ha habido con Creonte, pero ¿son necesarios en esta partitura del *movimiento*? La constante presencia de Jasón y Glauce en la escena, así como de esa voz magnánima del coro, la cual hasta el momento ha demostrado con cierta liviandad el compromiso leal que tiene para con Medea, están ahí. En ese no querer ver, no querer decir, se propone una imparcialidad de esta conocida figura del canon trágico: en Eurípides se hace cómplice, mientras que en Séneca tiene el rol de juzgar los hechos que atentan contra la tranquilidad ateniense, es decir, todos aquellos que tienen que ver con Medea. En la secuencia de *contraction and release* que vemos en las siguientes imágenes, primero con la pierna izquierda doblada y luego, desarrollando la extensión completa de sí, en la contracción, con la dirección del movimiento hacia el lugar que ocupa la pareja, se identifica con una imagen dolorosa del padecer trágico. En el segundo acto de la tragedia de Séneca, Medea se dirige a la Nodriz, siendo conocedora de las nupcias de Glauce y Jasón, no da crédito a la situación de represión político-social que se le impone desde el entorno privado familiar –vv. 116-118–:

Medea. – Muerta estoy. He sacudido mis oídos el
himno nupcial. Apenas puedo yo misma, apenas puedo
aún crearme una desgracia tan grande. ¿Esto ha sido
Jasón capaz de hacerlo? (Séneca, 1979: 296).

Martha Graham no habrá utilizado el hipotexto de Séneca, pero en su exhibición del contrato matrimonial entre la pareja parece haber tanto la celebración de las nupcias, que el autor dedicó en el primer párodos del coro –vv. 56-115–, como la reacción que la Medea del ballet realiza, entre el estar derrotada y el coraje de no dejarse vencer, ya de pie para propinar cualquier golpe. En el encuentro de esta verdad en la traición de Jasón, se escucha el eco de los tiempos anteriores, pues tan solo es posible tanto dolor recorriendo su cuerpo cuando se entiende su pasado. En el segundo monólogo de Medea de la novela de Wolf (1998) se expone uno de los sacrificios que tuvo que hacer para unirse a Jasón: la renuncia a su rango, el de ser princesa de la Cólquide. Y a pesar de su determinación abandonarse a los brazos de Jasón, igual que lo estaba haciendo ahora Glaucé:

Era, en sus manos, una mujer ordinaria. Así me di a Jasón sin reservas, ligándolo a mí. Todavía recuerdo cómo agarré sus hombros cuando él estaba encima, cómo sentí cada uno de sus músculos, su tensión y su relajación feliz (Wolf, 1998: 104).

Esa oposición de fuerzas musculares ¿no podría ser la evocación del danzar de Martha Graham? Y continúa relatando el momento en el que empezó a perderle, no solo ella, sino también sus hijos. Ese dolor intenso, es el mismo del de esta Medea coreografiada:

Y cómo me hizo daño cuando sus espaldas, como las de los otros hombres de Corinto, se endurecieron poco a poco. Como dejó de padecer por ello, convirtiéndose en hombre de la corte. Por vosotros, decía. Por ti y los niños. Para que te permitan quedarte aquí. Decía ya vosotros y no nosotros, ése fue el tajo. Un dolor que no quiere desaparecer (Wolf, 1998: 104)



Figura 24. *La serie encadenada de contraction and release de Medea.*

Ya erguida, se desplazará Medea en leve diagonal descendente hacia donde está su Jasón. La gestualidad de los brazos rodeando la cara, cubriéndose y destapando el rostro en una sucesión progresiva, son equivalentes al tipo de dibujo que se ocasiona en la melodía: la progresión armónica antes indicada. Avanzando al mismo tiempo de rodillas, quizás como símbolo de sumisión, de estar derrotada al comprobar como los juramentos, del ser humano no igualan a los divinos, como trata Eurípides (1991: 231), son palabras *esfumadas de su encanto*, parafraseando al autor en el v. 439 de la segunda antístrofa del coro.

Hay un leve intento por recuperar a Jasón, por buscar una explicación a su abandono. En estos gestos en los que rodea con sus manos su fisionomía, evocan esa belleza de la juventud, perdida, culpable del no mirar de Jasón. En el texto de Anouilh (2004), Medea se deplora, al tiempo que reivindica la no distorsión de la identidad tras la apariencia de una imagen que cambia con el tiempo, que adquiere la huella del vivir, pero que preserva su esencia. “¡Mira este rostro donde sólo lees odio, míralo con tu propio odio; el rencor y el tiempo pueden deformarlo, el vicio puede ahondar en él su huella; un día será el rostro de una vieja innoble que a todos inspirará horror, pero en él seguirás leyendo hasta el final el rostro de Medea!” (Anouilh, 2004: 35).

En su ser, en la Medea de Graham, las emociones se hallan enfrentadas entre el querer turbar su vida hasta el destrozo absoluto, en el dolor que parte su alma, y en su

incontrolable necesidad de recuperar lo que alguna vez creyó poseer a su lado. Séneca más que Eurípides, parece ser el nexo intertextual que retrata mejor los significados discursivos de esta acción como entidades sémicas del *mover*, al querer preservar su vivir –v. 140-143–; y como ocurría en la *Medea* de Granero donde se le permite, al contrario que en *Cave*, una rememoración encarnada de la pasión amorosa:

¡Mejor, ay, habla mejor, loco dolor! Si es posible,
que Jasón viva, con tal que sea mío, como fue. Si no,
que viva de todos modos y en recuerdo mío haga buen
uso de lo que yo le he regalado (Séneca, 1979: 297).

El dolor se transforma en el tipo de desesperación enajenada que impulsa a quien se ha mancillado su moralidad, a las ansias vengativas; proferidas las invocaciones en el prólogo que le dedica Séneca, como antecedente, y habiéndose reafirmado en sus objetivos versos antes de este fragmento –vv.122-127–:

¿Es que ha llegado a creerse que toda mi maldad
ya se ha agotado? Insegura, ofuscada, mi mente enferma
me arrastra en todas direcciones. ¿Dé donde voy a
poder conseguir mi venganza? ¡Ojalá tuviese él un
hermano! Tiene una esposa; contra ella hay que
desenvainar el hierro. ¿Es esto suficiente para mis males? (Séneca, 1979: 296).

Este *mover* sobre su cabeza, recuerda también a la explosión emocional de Medea en el diálogo con Jasón, por quebrar sus pactos, por olvidar que el *jurar* es el máximo designio para ser acorde a la ley. La ruptura de un acuerdo como este se expresa a través de una proposición que invoca a las manos, como “las diestras”. En Flory (2004) se señala como “las diestras confirman un acuerdo santificado por el juramento” (p: 48). En el v. 496-499 menciona las rodillas y las manos, ambos elementos protagónicos de esta parte de la coreografía. Dice Medea: “¡Ay, mano derecha que tantas veces tomabas y/ rodillas mías, cuán en vano hemos recibido las caricias/ de un hombre malvado, qué decepción en nuestras esperanzas!” (Eurípides, 1991: 231).

La bailarina se acaricia sin tocarse la cara con ambas manos, y avanza paso a paso con una y otra rodilla; hasta llegar a su altura.



Figura 25. Medea contraponiendo el mirar y el no mirar de su caminar danzado.

Tras este encuentro, artificial, por ejercer el resto de los caracteres una labor decorativa en el conjunto escénico, hay un cambio en el discurso de Medea. El movimiento *knee vibration*, de una gran fuerza expresiva, proyecta esa emoción. Martha Graham dice de su ejecución: “in reality is a rond de jambe” (Martha Graham Dance Company, 2016, abril 16: s.p.). Tanto por su mirar constante al espectador, como por la energía que discurre desde la tierra, a través de la pierna de base; la izquierda, como sostén y pulsión dinámica que recorre la anatomía en dirección hacia la pelvis y el plexo solar, hasta llegar a la cavidad femoral contraria; ejerce un movimiento serpentino de gran dinamismo, en forma de ochos, acompañado por la contracción y la relajación, la apertura y el cierre, la inspiración y la exhalación. Serpentino igual que el bucle del piano de los compases: 18-19, 27-34, 45-46, 49-50 o 53-55; se podría decir que la música y la coreografía son deudoras de un mismo *mover*, su gramática se rige por otras reglas, pero el vocabulario recoge las mismas connotaciones significantes. En la respiración se halla toda emoción humana, es el reflejo sensitivo de la perturbación del ánimo, la acción fluctuante del torso, en la inestabilidad entrecortada o la consistencia fluida de un *mover* originario en esta función biológica. El torso de las bailarinas de Graham se enrolla, en la expansión vertebral y la correspondiente retención de las costillas, exhalando ese aire que provoca la contracción; antes de hacer que la columna se despliegue con la inhalación energética que alcanza todo el cuerpo.

Esta circularidad se prolonga en un giro en *attitude derrière –bali turn–*, que envuelve su cuerpo hasta el *retiré en face*. El puño de su mano derecha se convierte en unos golpes a la altura de su cadera. No hay lástima en su *contar*, está llena de ira ¿la misma cólera que la arrastra a las ansias vengativas? ¿Se puede considerar este el monólogo de Medea, en el que ocupa de la condición de la mujer? Su *mover* no puede equipararse, por sí solo, a la exposición oratoria de un discurso al uso, este se expande en el resto de los elementos que componen su texto coreográfico. Vemos a tres mujeres en

el escenario, con roles muy distintos: la que se debate en su racionalidad en el callar por el temor de las consecuencias, la que se abandona a un cuidado y protección externo, dominada por sus pasos, por la fuerza de sus músculos y por la voluntad de su articulado interés en ejercer su dictadura; y, por último, quien se insta a hacer eclosionar un cambio en su entorno que empieza en su propio ser. No ocurre este tipo de apelación de forma directa, pero sí estaría en esa determinación hacia el no vencimiento, hacia la elevación, aunque haya caída, hacia la búsqueda de la gloria.

Las cuerdas, que habían abandonado su acompañar del *pizzicato* en este fragmento, inducen a una caída expresiva, fugaz en el compás 35, coincidente con una mirada perversa que Medea dedica a Jasón y Glauce, consecutiva al incisivo fluir del *knee vibration*. El agudo del violín I resalta esta cualidad afilada e hipnótica del movimiento helicoidal de la pierna de Medea, pero es tan solo el respiro que preludia la relevancia de su *decir*, en ese paso tan característico del solo, en el que no aparta la mirada del espectador. Es entonces cuando el corno inglés en Fa –compás 36–, propone el motivo melódico que imitará el oboe –compás 38– y la flauta piccolo –compás 45– a posteriori, mientras persiste en el *mover* serpentino del resto de instrumentos en alternancia. Esta cualidad la identifica Robert Horan (Heyman, 1992): “The alternation of parts, like the swing of a pendulum, between relaxed lyrical flow and tense angularity, make a wonderful scaffolding for the tragedy” (p. 267). Ese mover pendular, como entidad sémica, está en lo coreográfico y en lo musical, aunado en vocabularios divergentes, pero de análoga semántica.



Figura 26. Tiempo III, cuerdas compás 35 y corno inglés en Fa, compás 36 (Barber, 1991).

La caída del violín se repite, pero será de mayor expresividad audible, por hacer sobre todo que la flauta intervenga clamando en su timbre por una mayor intensidad.

La pareja va cambiando de posición durante este solo. Se entiende que Medea está profiriendo su maleficio, extendiendo su desgracia, como dice en Eurípides, hacia aquel que engendró su fatalidad, aunque en el camino tenga que arrastrar otros cuerpos. Mientras esa fluidez de la *knee vibration* –serpenteando junto al motivo serpentino ahora en voz del clarinete y del fagot– le sigue la caída al suelo, como parte de la vibración del aire, espacio de significado; y un mayor uso de la extensión escénica con movimientos de desplazamiento que alternan el caminar enérgico con lanzamientos de piernas en *flex*, en forma de espiral curvada por el medio giro. Dice la Medea eurípidea –vv. 364-366–: “La desgracia me asedia por todas partes. / ¿Quién lo negará? Pero esto no se quedará así, no lo/ creáis todavía. A los recién casados aún les acechan/ dificultades” (Eurípides, 1991: 226).



Figura 27. *Medea knee variation y caída, con cambio de posición de la pareja.*

Por otra parte, el gesto brusco de hacer cruzar el antebrazo en una acción transversal sobre su propio cuello, es señal de muerte –vv. 377-378–: “Tengo muchos caminos de muerte para ellos, pero/ no sé, amigas, de cuál echaré mano primero” (Eurípides, 1991: 226).



Figura 28. Cambio de pose expresiva de Glauce y Jasón. Medea realizando el gesto de muerte.

La misma daga que degollaría sus cuellos está representada por la subida de octava que el piano hace entre los compases 60-63, respecto al motivo ya anticipado en el compás 27. La horizontalidad de su paso, hacia atrás, la sitúa detrás del su vestido dorado. Sigue creciendo la proyección vehemente de la melodía durante la repetición de cuatro *butterfly jumps*, un paso saltado en el que las rodillas se flexionan, con los pies hacia atrás, los brazos se elevan en lo alto, formando una gran “V” y la espalda se arquea. La orquesta tiende en progresión a bajar ese gran vigor expresivo desde el compás 64 *meno mosso*, como preludio al siguiente movimiento, al reducir el valor de la figuración. Este pasaje, que se podría prever como una parte preliminar tranquila, es el final de la virulencia anterior, pero en realidad, se advierte más tensión y dramatismo, marcado por la homofonía y homorrítmia de las voces, las disonancias, las síncopas y las figuraciones breves de fusa, semicorchea con puntillo y tresillos a contratiempo. A lo que hay que añadir, la dinámica *ff* –*fortísimo*– y el cambio de compás del 3/4 al 2/4, aportando un carácter más incisivo que el 6/8 anterior.



Figura 29. Tiempo III, compás 64-67 (Barber, 1991).

Es entonces cuando parece querer resguardarse de nuevo en la serpiente que sostiene el vestido, pero tan solo se sitúa frente a él para tomar las fuerzas suficientes para enfrentarse a una institución, pues Jasón representa más que un hombre ajeno de contexto. Tras él se hallan las imposiciones sobre la mujer que tanto se reclaman para su libertad. Contracción, relajación, contracción, relajación, gran apertura del epicentro energético, una plegaria –*pleadings* en su terminología– a la manera de la *Piedad* de Miguel Ángel, pero cruzando sus brazos sobre la pelvis. Una profunda contracción al abrigo de sus grietas internas, aproximando sus hombros hacia el suelo, relajación, gran apertura. La calma tampoco llega todavía a la melodía, ahora en tempo *allegretto*, al rescatar el motivo que tantas veces ha aparecido en este tiempo, en este caso entre el clarinete y el fagot – compás 69-72–. Y también de la recuperación del mantra vengativo, el *tótem*, alojado en lo más profundo de sus entrañas –compás 74-75–.

Abrazo del suelo. Serpiente. Así se arrastra como reptando, oculta entre los tejidos de su inconsciente, atravesando las válvulas de la gran arteria en la que continúa la

Nodrizza/Coro. La velocidad ralentizada de su *mover* está en el oboe y el clarinete, en grupos de dos notas y otra de reposo, enfrentadas al rumor sordo de las cuerdas, recuperando la tonalidad inicial, e incorporándose, en progresión repetitiva: el contrabajo y el violonchelo, pasando por la viola, el piano, hasta llegar a los violines, que harán una variación melódica, y de nuevo el piano, cuando repetirá el gesto mortal.

En esta progresión repartida por el grupo orquestal, Medea toca por primera vez las islas de Noguchi, gira sobre una de ellas para recordar: (1) de forma simbólica que Jasón puede estar en ese lugar de supremacía, porque fue su dominio de las artes mágicas lo que le ha permitido entrar en el palacio, sentarse al lado de Glauce. Así, la Medea de Eurípides también se remonta a esos tiempos, en el episodio segundo dirigiéndose a Jasón –vv. 475–483:

Comenzaré a hablar desde el principio. Yo te salvé,
como saben cuantos griegos se embarcaron contigo en
la nave Argo, cuando fuiste enviado para uncir al yugo
a los toros que respiraban fuego y a sembrar el campo
mortal; y a la serpiente que guardaba el vellocino de
oro, cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus
anillos, siempre insomne, la maté e hice surgir para
ti una luz salvadora (Eurípides, 1991: 230).

Ahora la serpiente yace bajo la araña que es la estructura que reluce como el vellocino. Por otra parte, su encuentro con las piedras: (2) supone una alusión al hecho de que Medea es una bárbara, como sinónimo de extranjera, que no tiene hogar ni patria, salvo su propio *yo* –vv. 483–485–: “Y yo, después de traicionar a/ a mi padre y a mi casa, vine [en tu compañía] a Yolco,/ en la Peliótide, con más ardor que prudencia” (Eurípides, 1991: 230). E incluso se puede encontrar en su gesto posterior, la insinuación a la parte del mito de Jasón en la que le conoce como el hombre de una sola sandalia, perdida en el río, al cruzarlo mientras ayudaba a Hera disfrazada de mortal. Medea se aproxima a su pie, coincidiendo con aquel que “está calzado con una sandalia de oro” (Quignard, 2017: 21), e intenta tocarlo, pero Jasón se lo impide ¿Es signo de mostrar como Medea igual que Pelias debía haberse guardado del hombre con una sola sandalia, como le había dicho el oráculo (Graves, 2002)? “La sandalia única de Jasón demuestra que era un combatiente

[...] el izquierdo era el pie del ataque” (Graves, 2002: 572), con él quería ahogar a todos aquellos que se interpusieran en su camino.

El enfado de Medea se agrava, reitera sus deseos de darle muerte, con el mismo gesto: el de degollar su cuello; y con la misma voz del piano. En los próximos segundos de la coreografía, Graham hace que la bailarina repita la misma secuencia que encontramos al inicio del solo, quizás con mayor intensidad o incluyendo desplazamiento en partes estáticas –el golpear del puño sobre la cadera–, cambios de dirección, más giros sobre si misma e introduciendo semas nuevos como el de llevarse las manos a la garganta, reconociendo el lamento transformado en injuria. Y anticipando lo que ocurrirá en el segundo solo, del que nos ocuparemos a su debido tiempo. La entrada del clarinete y el oboe en contrapunto imitativo, junto con el *pizzicato* de violines II y violas, descansan igual que lo hace Medea sobre el suelo, en los *trémolos* del piano, los cuales, a pesar de estar presentes en la partitura original, no se aprecian en la audición.

Es también en este primer monólogo interior de Medea donde, coreográficamente, aparece por primera vez en su repertorio un paso que identificará su técnica, creado especialmente para el ballet (Library of Congress, 2016, 16 agosto): *Cave turns*. Este es un giro consistente en la reiteración de *pirouettes en arabesque* en los que el torso se vence por el peso de la gravedad. La columna se desploma hacia el suelo, mientras la pierna de base mantiene su verticalidad, y la otra se eleva buscando una posición similar al *penché*, a continuación, ocurre el giro. Así Medea se desplaza en horizontal, en el primer término del escenario, de las islas a la serpiente. Este reverso en la disposición del cuerpo es metáfora de la decadencia que sufre. ¿Se identifica con la caída de todo su mundo, aquel que pretendía construir con Jasón en Corintio? La música decae perdiendo el aliento, en una respiración entrecortada a través de síncopas breves –semicorchea, corchea, semicorchea–, corchea y dos semicorcheas, haciendo un esquema rítmico idéntico entre voces, homorritmia, sustentados por el pedal del contrabajo y del fagot, igual que la pierna de base se aferra al suelo en la ejecución del giro invertido.





Figura 30. Tiempo III, compás 108-112 (Barber, 1991).

Como antes se expuso, la aorta es su lugar de protección, va hacia ella, se sienta con las manos cruzadas sobre una rodilla y, al contrario que la Nodriza/Coro mira al espectador. La prolongación de la interpretación *largamente* deja a Medea en un estado de reposo para dar lugar al siguiente tiempo.



Figura 31. Medea cave turn a la izquierda y contención emocional en la derecha.

Una muestra de que en el texto de Martha Graham hay más que los ecos a Eurípides, es decir, que en su dramaturgia se encuentra una obra reinterpretada, que ha traspasado el mito para *contar* lo que se omitió en las obras clásicas, al permitir a Glauce hablar. La sobriedad anterior contrasta con el tema musical introducido –*allegro ma non troppo, giocoso*–, como un despertar de la jovialidad, los buenos propósitos, la inocencia. La dirección de su texto es más lineal en el sentido de que evita las caídas al suelo, se realiza en un nivel superior y cuando el tronco se acerca al suelo, las caderas no llegan a tocarlo. Es la exaltación de un amor puro, sin sentimientos que lo enturbien. Es dinámico, fluido, parece que levita de la ligereza que transmite. En compás de 4/4, el color tonal es más fresco que en las partes precedentes. Su danza se origina a partir del contrapunto libre

entre clarinete, flauta y oboe; no hay imitación, pero sí el juego de pregunta–respuesta, conversando Glauce con Jasón o con sus propios pensamientos. Por otra parte, Barber marca ese carácter *giocoso* con matices predominantes que van del *p* –piano– al *mf* –mezzoforte–, enfatizando el sentir travieso de la Princesa.



Figura 32. Tiempo IV, compás 1-4 (Barber, 1991).

No hay rastro del tono grave que le imprimirá Wolf ni tampoco del de Bergamín. La apertura de la relajación emite una luz desbordante, que contrasta con el resto de la obra. Se desplaza en horizontal o en diagonal, destacando la frecuente presencia: de la posición en *attitude* en la relajación con la columna arqueada y los brazos extendidos hacia atrás, sobrepasando la línea de la cabeza, los *arabesques* con inclinación de torso, giros en *arabesque a plié relevé*, saltos con poca elevación, giros en *spiral attitude* en una torsión del eje central, *sissones a la seconde* o, *piqués soutenu* con una colocación de brazos como resquicio del orientalismo de Ruth Saint Denis en la colocación de la palma de la mano hacia arriba, símbolo de “ofrecer”. En las siguientes imágenes vemos una clara semejanza entre la iconografía figurada de Graham y la de St. Denis, incluso parece que Glauce sostiene una bandeja sobre la mano más cercana al pecho.



Figura 33. A la izquierda Glauce, a la derecha Ruth Saint Denis (Bain News Service: s.f.).

Este es el instante previo a la declaración de su amor, en el que alternativamente se toca la cadera, aludiendo a la entrega sexual, para la concepción de los futuros hijos, que el Jasón eurípideo tiene por seguro que llegarán. En el –v. 557– los menciona: “procreación de hijos” (Eurípides, 1991: 233) y añade que su enlace con Glauce traerá la dicha a su progenie –v. 562-564– “para poder dar a mis hijos una/ educación digna de mi casa y, al procurar hermanos/ a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de/ igualdad y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje” (Eurípides, 1991: 233). Se toca el corazón, expresando un amor puro, el que Jasón no le profesa, pero que reconoce estar en su ser (Anouilh, 2004): “Nunca la querré como te he querido [...] es sencilla, es pura” (p: 49). Y se entrega a él, sin reservas.

Ahora es el turno de Jasón, con su porte rígido, debido a los puños, los codos elevados por encima de la línea de la muñeca y un *mover* robótico. Su personalidad se refleja en el *andante sostenuto* con *f* –*forte*– brillante, en una homorritmia de toda la orquesta prolongada hasta el compás 8, con la figuración de contratiempo de fusa, combinada con semicorchea con doble puntillo, e incluso triple. El carácter marcial de la interpretación orquestal, la brillantez y su intensidad están en consonancia con la narrativa. Jasón se cree superior porque la sociedad patriarcal así lo respalda, ¿es deudora Graham en este momento de Eurípides o de Séneca? En la melodía destacan los intervalos compuestos en saltos de décima del piccolo, los cuales aportan un carácter rítmico a su voz, de agresividad exacerbada, despojándose de las connotaciones delicadas de dicho instrumento.

La música es rígida, agresiva, equiparada al tratamiento muscular de lo coreográfico, agarrotado en su pulsión, a través de los bajos –fagot, piano, violonchelo y contrabajo– en contrapunto libre con los instrumentos agudos. La agrupación es en sí misma un *tutti* orquestal.

32 Andante Sostenuto ♩ = 60

Fl. *f brillante*

Ob. *f brillante*

Bn. Cl. *f brillante*

Bs. *f brillante*

Hn. *f*

Pno. *f brillante*

32 Andante Sostenuto ♩ = 60

Vn. I *f brillante*

Vn. II *f brillante*

Va. *f brillante*

Vc. *f brillante*

Cb. *f brillante*

Figura 34. Tiempo V, compás 1-2 (Barber, 1991).

Este pasaje que inicia el quinto tiempo describe la personalidad de Jasón: puntillos, homorritmia, *forte* brillante e intervalos compuestos, insuflan el dominio que el hombre tiene sobre las mujeres. Salta de la isla mediante una colocación de piernas igual al *bison jump*, pero sin llegar a arquearse hacia atrás, la música se vuelve más grave, poderosa, seguida de una flexión de torso profunda. Intenta llamar la atención de Medea. Y lo consigue, pues gira la cabeza hacia él.

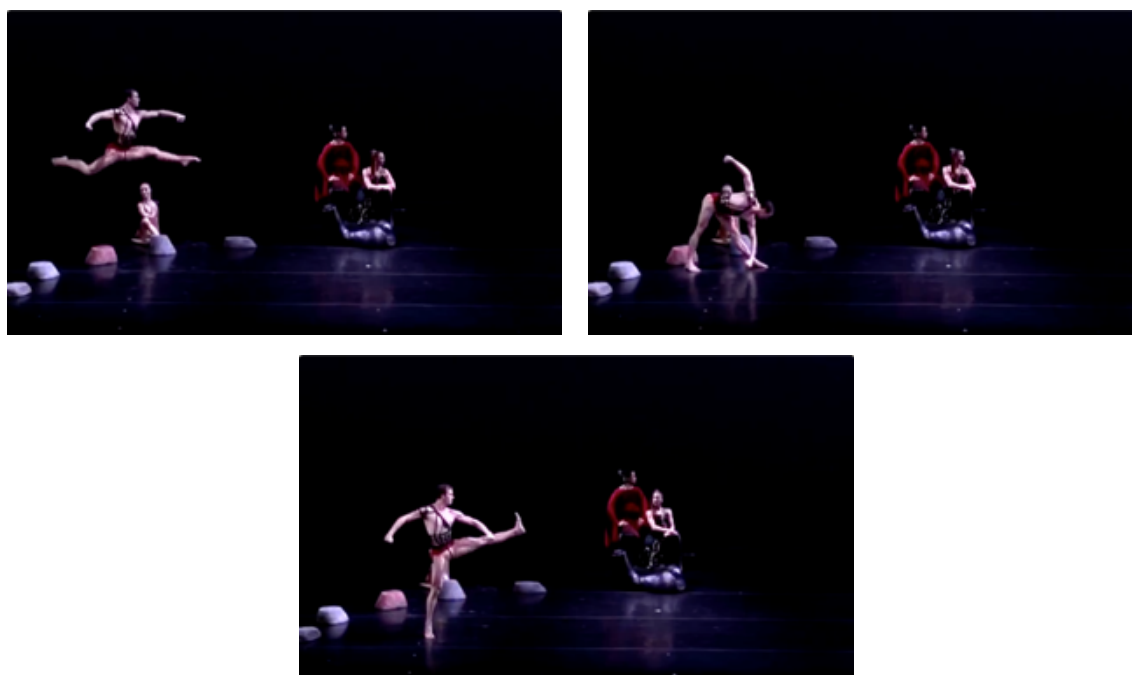


Figura 35. *El vigor de Jasón en Cave of the Heart.*

La segunda imagen recuerda al *Discobolo de Mirón*, con la diferencia de que existe en este momento torsión, o superposición de una pierna sobre la otra. La lateralidad del cuerpo del bailarín, esculpido, parece fijar en cada pausa una escultura griega. Los bailarines era para Martha Graham atletas de dios, la reproducción marmórea de la obra es un atleta en su máximo esfuerzo. La dirección de la mirada y de los brazos parecen una imitación de su apariencia, añadir que la colocación de la cabeza varía según la réplica en cuestión, pues la obra original no se conserva.



Figura 36. Discóbolo de Mirón. A la izquierda Discóbolo Lancellotti, Museo Nacional Británico. A la derecha Discóbolo Townley, Museo Británico.

El texto de Eurípides se materializa en su intervención, de nuevo aquel que se ocupa del dialogo entre Medea y Jasón. Le interesa reafirmar ese poder sobre las islas, sobre las que caminará con el mismo talante, para repetir de nuevo la secuencia anterior. Una danza con evocación guerrera, como recuerdo de su batallar en la expedición argonáutica, colocándose como si portase un arco y flechas, en la que también utiliza el *cave turn*, como Medea.



Figura 37. El arquero Jasón, guerrero griego.

La función de Jasón en la dramaturgia de *Cave* es proveer al triángulo amoroso de uno de los vértices, asumir el rol patriarcal de la sociedad y exhibir en su hieratismo que es una razón sin *pathos* la que le mueve. La dinámica de *ff*–*fortísimo*– en *crescendo* retrata esta superioridad, que afecta también a Glauce, antes coloreada por los *pp* –*pianísimos*–. El contrabajo y el violonchelo adquieren protagonismo dentro del discurrir de las demás voces, reforzando esta idea de la pesadez impuesta sobre otros cuerpos. Jasón se enfrenta también a Medea, no parece hallarse en su expresión temor por el maldecir de una bruja colérica, de ahí que se destaque su superioridad.

En contraste con lo anterior se produce un cambio. El *Allegro moderato* que comienza en compás de 9/8, e integra figuraciones a contratiempo, silencios y dinámica de piano, que aportan ligereza al pasaje, sugiere un danzar en su musicalidad, ausente de la tirantez del *Andante sostenuto*. La polirritmia, con la utilización de diferentes compases: 9/8, 6/8, en diálogo con el 7/8, compás mixto, parecen empatizar con el *decir* de Glauce. Salvo en su *mover* coreográfico, hay frescura, el carácter del personaje no se pierde, el recuerdo de la Princesa es una evocación porque termina en un *tutti* orquestal *ff* –*fortísimo*–.



Figura 38. Tiempo V. A la izquierda compás 23 y a la derecha compás 36-39 (Barber, 1991).



Figura 39. Tiempo V. A la izquierda compás 23 y a la derecha compás 36-39 (Barber, 1991).

Medea, desde la cavidad de su corazón observa toda la escena, y se deja caer sobre una de las válvulas derrotada. La Nodriza/Coro interviene en el auxilio de Medea, acompañadas por una melodía de cuerda y viento de afligida gravedad. Sus movimientos se hacen en espejo, una sobre la otra, se aferran al pecho, la de Medea más expresiva en la vehemencia de su intención. El fagot se hace eco imitativo de la cabeza del tema de la flauta, seguido de violines primeros y violas, a continuación, el solo del oboe, se inspira en la cola del tema, que continúan imitando los violines en homofonía. Esta sexta parte se siente en su textura, como melodía acompañada en armónico con el resto de las voces. ¿Aporta a este diálogo como hace el corifeo en Eurípides (1991) reflexiones de supuesta objetividad? –vv. 520-521–: “¡Terrible es la cólera y difícil de sanar, / cuando suscita discordia entre seres queridos!” (p: 232).

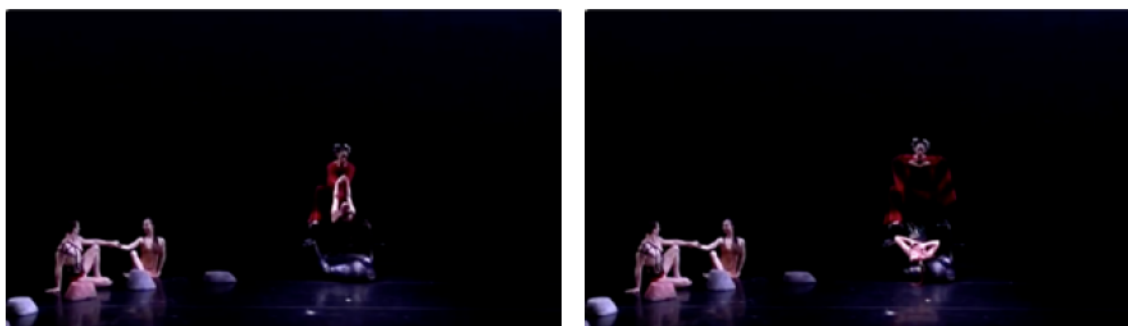


Figura 40. La Nodriza/ Coro y Medea bailando en “espejo”.

Quizás más bien se coloca en el lugar de Medea al decir –vv. 576-578–: “Jasón, bien has adornado tus palabras, / pero me parece, aunque voy a hablar contra tu punto/ de

vista, que has traicionado a tu esposa y no has/ obrado con justicia” (Eurípides, 1991: 234). Pues al sujetarla de tal manera, con los brazos bien extendidos en la verticalidad, para reafirmar su piedad hacia la mujer maltrecha. La protege, ocultándola bajo su capa, haciendo que salga de su caverna, de la cueva en la que se ha convertido su corazón. ¿O está introduciéndola en su *psiquis*? Se entiende, en definitiva, como una forma de franquear o atravesar la aorta. Al no haberse consumado el sacrificio, la Nodriza/Coro está interesada en que no ocurra ningún tipo de crimen, así que es más probable que la haga mirar en lo más profundo de su ser ¿para hallar compasión?

Medea abandonará el pedestal, con un movimiento serpenteante de todo su cuerpo, con los brazos extendidos hacia los lados, hasta llegar a la serpiente donde reposa el vestido araña. El oboe interviene y el clarinete contesta como solista con el mismo patrón rítmico que el tema inicial en otra tonalidad.



Figura 41. La Nodriza/ Coro ocultando a Medea.





Figura 42. Tiempo VI. Solo del clarinete con el acompañamiento de la sección de cuerda, compás 21-27 (Barber, 1991).

La Nodriza/Coro, puede así lamentarse de la situación, como estásimo trágico. De nuevo la apertura de sus brazos, en un *port de bras* de primera a segunda posición, entrega su llanto a quienes están dispuestos a escucharla. Lloro, se lleva la mano al rostro, al lugar donde se hayan los ojos que miran sin poder negarse y donde está la boca, la cual no puede articular las palabras que eviten la suerte de Medea.



Figura 43. “Estásimo” de la Nodriza/ Coro.

La lateralidad de su *mover* está condicionada por su posición “entre”, en tanto coro, entre la afinidad a Medea, por ser representante de las mujeres corintias, y el dúo Jasón y Glauce, al que quisiera proteger de su destino. Por eso su lugar en la escena se conecta con el centro, una gran segunda posición de ballet, en un *plié* profundo y dirigiendo ambas manos a lo alto de su cabeza. La simetría se compensa con ese desequilibrio de no poder solucionar nada, aunque esté en su voluntad hacerlo. La Nodriza/Coro llora –vv. 998-1001–:

También lloro tu dolor, desdichada madre de hijos,

porque vas a matar a tus criaturas por un lecho nupcial
que tu esposo ha traicionado sin razón, para
compartir la vida con otra esposa (Eurípides, 1991: 249).

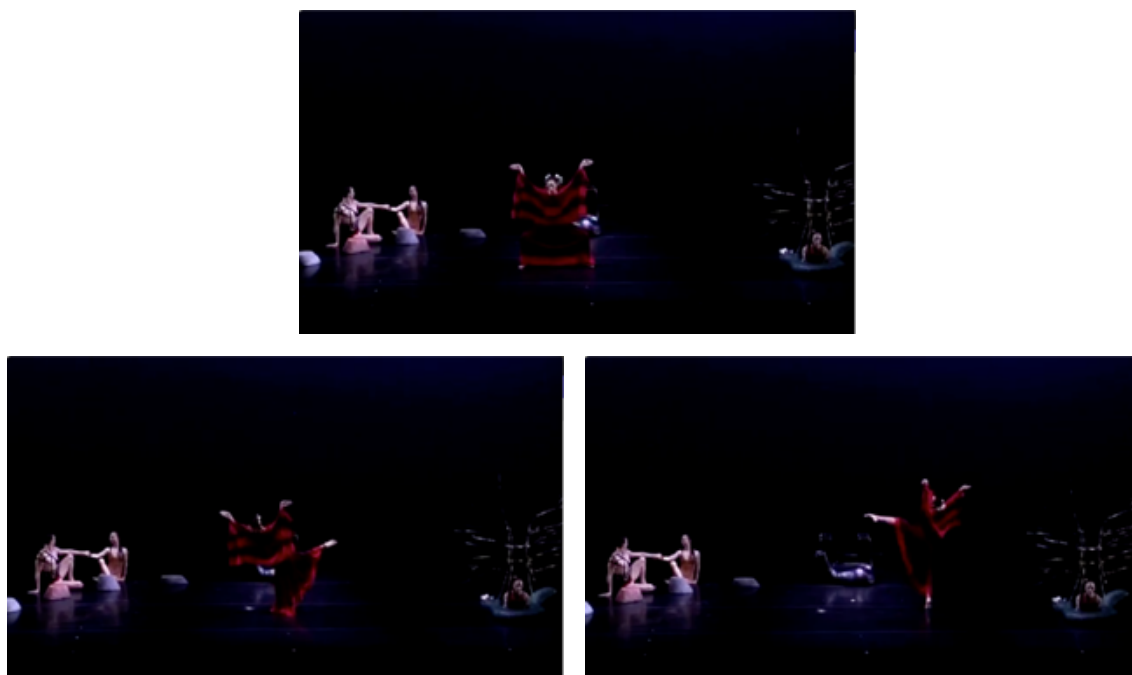


Figura 44. Variación de la Nodriz/ Coro.

En una ráfaga, la pareja despierta de nuevo y, después de un encuentro danzado en el que se recuerda tanto los solos respectivos anteriores, como la danza conjunta, en la que Jasón tomaba el mando, ambos invaden la aorta central, de pie. Jasón en el centro, con las piernas bien firmes separadas, anclándose, Glauce delante de él cogiendo su mano por detrás, siempre a su sombra y la Nodriz/Coro sentada en un nivel inferior, correspondiendo a su rango, de espaldas.

Unos acordes de piano hacen despertar a Medea, es el momento de empezar con la venganza, empieza entonces el séptimo movimiento, como indica el carácter: sombrío, con dignidad. Es el preludio de esta acción dramática en la que toma el protagonismo melódico el corno inglés, apoyado por ese piano que se mueve en los registros extremos, con ambas manos, en octavas con la tercera de su respectivo acorde. El tono adquiere un *sentir* lúgubre, es la caída a la *psiquis* interior de Medea, que exige muerte, pero esta vez no contará con la ayuda de sus hijos. Ella sola se basta para iniciar el exterminio de su dolor. Toma un objeto del suelo, lo guarece en su pecho y, brillando como lo hace el vestido, extrae una corona, la alza en lo alto. En su grito le auxilia la cuerda y el viento, en entrada escalonada, en un *f -forte-* que sustenta su decisión. Las disonancias en

intervalos de segunda Sol–Fa#, Mi–Fa y el Si natural, anuncian el fatal acontecer real; son las punzadas que hienden en los corazones.

La nodriza intenta impedirlo, pero ¿Cómo detener la furia de sus hombros adelantándose uno a otro? No es admisible contemplar dicha posibilidad, para la razón de quien se ha dicho todos los improperios posibles y así, termina coronando a la princesa con el presente envenenado. La misma estructura luminosa es su guarida, el abrazo de la serpiente es la caverna donde almacena el odio de su corazón, la misma que actuará en la protección de su *yo*, según Corey (1990: 213): su armadura, alas de buitre y carro de fuego.

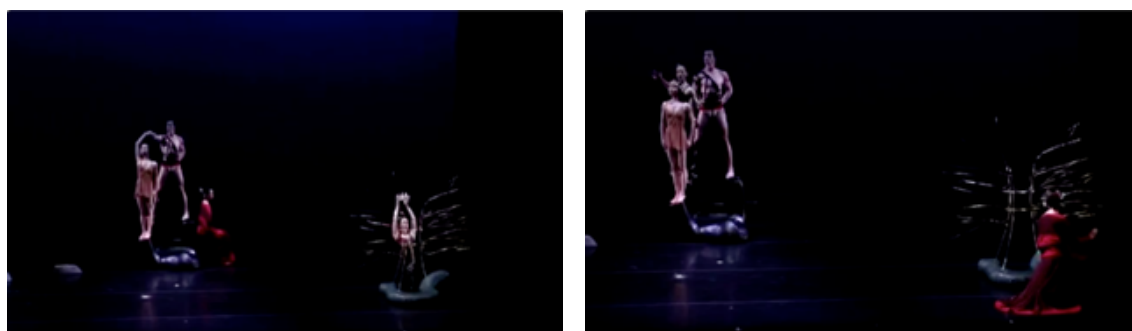


Figura 45. Medea tomando entre el objeto de su maldición y Medea coronando a Glauce.

Esta acción malévola está retratada como anticipación de lo que ha de ocurrir en la tragedia de Eurípides –vv. 788-789–: “Y si ella toma estos adornos y los pone sobre su cuerpo, / morirá de mala manera, y todo lo que toque la/ muchacha: con tales venenos voy a ungir los regalos” (Eurípides, 1991: 242).

La Nodriza/Coro agita ambas manos delante de su rostro, como gesto arquetípico de su *mover*, sabe cuál será la consecuencia de haber dejado a Medea acercarse. Al mismo tiempo las voces de la composición se conducen casi en homofonía, por las pequeñas imitaciones entre instrumentos, de gran tensión armónica.

Figura 46. Tiempo VII, compás 22-25 (Barber, 1991).

Ahora está empoderada, tras el vestido. No habrá Mensajero que diga el destino de la Princesa. Jasón vuelve a caminar con ella sobre los hombros, los efectos de su veneno están a punto de suceder, Medea agita las manos, la Nodriza/Coro se desploma, y Glauce empieza a retorcerse del dolor que le ocasiona el oro sobre el cuero cabelludo. La piedad, entre los brazos de Jasón. Gira agarrando el adorno punzante. El cuerpo serpentea, contracción, relajación, rueda por el suelo. Jasón intenta auxiliarla. Medea celebra su éxito. La toma por la cintura, ¿es amor lo que se halla tras su entrega o es el horror de perder el trono? La *agógica* se vuelve más animada, por el tiempo narrado. La sección de cuerda en contrapunto imitativo, apoyan esta sección, seguidos del oboe y el fagot.

El violonchelo, con el contratiempo y la rítmica de semicorcheas en *pizzicato*, induce a la tensión, en analogía con el *mover* maléfico de la mano de Medea.



Figura 47. Tiempo VII, compás 31-32 (Barber, 1991).



Figura 48. Glauce ya coronada, sobre Jasón. Medea profiriendo el maleficio. Glauce padeciendo los encantos de la Bruja. Jasón sosteniendo a Glauce en un intento desesperado de que cesen sus padecimientos.

Glauce abandona precipitadamente el escenario. A continuación, el texto de Eurípides a esta escena –vv. 1167-1177–:

Pero entonces tuvo lugar
un espectáculo horrible de ver: cambiando el color
retrocede inclinada, con todos sus miembros temblorosos,
y apenas si le da tiempo a reclinarse en su
trono para no caer en la tierra. [...] antes
de ver que, a través de su boca, corría blanca espuma
y que las pupilas de sus ojos daban vueltas y que
la sangre abandonaba su cuerpo; al alarido de conjuro
le siguió entonces un gran lamento (Eurípides, 1991: 254).

Medea va al encuentro de Jasón, que está de espaldas, derrotado, y lo toma de los brazos. Jasón se aparta y abandona el escenario en una carrera tras su amante. La Nodriza/Coro continúa desplomada. El cuadro pictórico que presidía el escenario ha mudado de piel. El piano vuelve a ser el eco del poderoso latir furioso de Medea, los movimientos rítmicos de su pecho rebelan la fuerza que todavía se halla en su interior. Sus entrañas empiezan a agitarse. Las cavidades donde se aloja toda su rabia generan un vibrar extensivo que alcanza cada palmo de su ser, su torso, su cabeza, los brazos, el vuelo del vestido. Al igual que el poema de Baudelaire *La serpiente que danza* la culebra roja se aferra a Medea en la veneración de mutua admiración: “¡Cómo me gusta, oh mi indolente amada, / ver tu cuerpo tan bello, / como una tela de sinuosos pliegues/ espejear la piel!” (Baudelaire, 1995: 41). Reluciendo los cromados ondulados que adornan su vestido, fluctuando en su *mover* prolongado por la dirección extensiva de su dinámica coreográfica. Este momento se caracteriza por el uso de figuración de semicorcheas y contratiempos breves de fusa, discurriendo en una homofonía generalizada o dividida en grupos instrumentales. El *marcato* nos introduce en este contexto, de brutal sentir en su catarsis.

Figura 49. Tiempo VII, compás 38-40 (Barber, 1991).

Una vibración procedente de micro-contracciones de su centro emocional. Y es entonces, desde las profundidades del temblor, cuando empieza a extraer el lazo que ocultó en su vestido²⁷⁰. Una cinta roja. Se la anuda a la cintura, ¿buscando su estrangulación o la de su aparato reproductor? Es el corazón que ha apuñalado Jasón. Lo arroja al suelo. El *ostinato* de la mano izquierda del pianista, marca esta parte como un bucle temporal entre el compás 50-89, en el que Medea está sumida. A partir de aquí, la

²⁷⁰ Para el análisis del último solo de Medea, se ha utilizado otra grabación: la de PeiJu Chien-Pott (2017, noviembre 22) en la que se puede apreciar mejor los detalles de su expresividad. Debido a la baja calidad del video que hasta ahora se ha registrado, no sería posible detenerse en otro tipo de detalles.

mano derecha se une apoyando esta noria delirante, en la que también participa el piccolo y el clarinete.

Figura 50. Tiempo VII, compás 38-40 (Barber, 1991).

La intensidad crecerá a lo largo del solo, a través de las dinámicas de *ff*—*fortísimo*— los cambios de compás de subdivisión binaria a compases mixtos. Las rodillas sustituyen a los pies en sus *pas de bourrée couru*. Hay adoración en su entrega, dice Baudelaire (1995) “y tu cuerpo se inclina doblegándose” (p: 42). En Graham es una caída (Graham, 1973): “fall forward” (p: 163), acompañada de espasmos y de un “long bourree over to snake” (Graham, 1973: 163). Lo mima, oliéndolo como un animal, atravesando con su diminuto *mover* en la horizontal tan reconocida, hasta que lo engulle. ¿No hacían lo mismo en las ceremonias rituales con las vísceras que sobraban tras el sacrificio del animal entregado a la divinidad? El corazón de Medea, esa serpiente que intentará colarse por su esófago. Es su propia ofrenda. La danza tribal ha poseído su expresar extensivo.

¿Es la pulsión de sangre que necesita su corazón herido? En Eurípides –v. 1242– se menciona al órgano que bombea la sangre como succionador de la venganza: “¡ármate, corazón mío!” (Eurípides, 1991: 256). El mismo corazón que robará la vida de los niños.



Figura 51. Medea en su danza serpentina, segundo solo.

La escupe. Contracción, relajación; contracción, fragmentándose desde la cintura para inclinarse repetidamente hacia el fetiche. Relajación, extendiendo con gran profundidad quebrada su torso hacia atrás, seguida de los brazos que parecen alongarse en cada inspiración. Giros en *attitude* –*bali turns*–, aumentando la sensación hipnótica. Rueda por su espalda con la serpiente entre las manos. Se sitúa en el centro cruzando una rodilla sobre la otra pierna. La exhibe en lo alto entre sus palmas. Está hipnotizada, y gira, una y otra vez sobre una pierna. Gira, más y más, desplazándose. *Knee vibration*. El clima se ennegrece, un tempo lento *allargando* y oscuro, en combinaciones mantenidas de figuras breves con largas que se mantienen, y otorgan densidad. Rastro de sangre. Lo exhibe. Lo guarda en su seno. Abandona la escena.

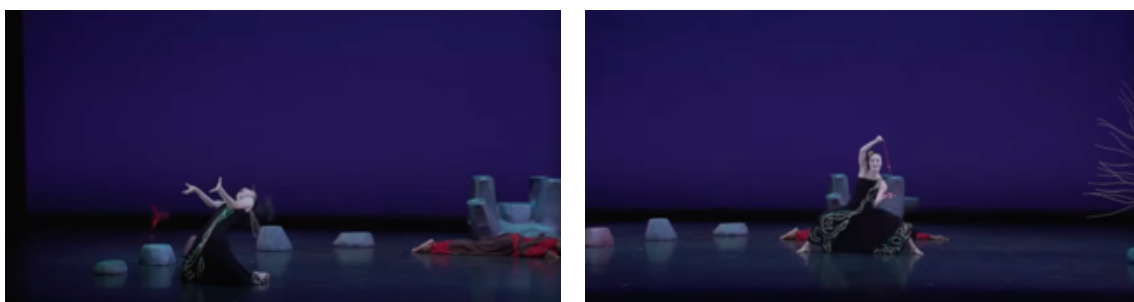


Figura 52. Medea, segundo solo.

En *The Notebooks of Martha Graham* la coreógrafa denominó a esta variación de Medea (Graham, 1973): “snake solo” (p: 163), en cuya descripción se encuentran alusiones constantes a la serpiente. Su simbolismo ha sido descrito también por Noguchi (Library of Congress, 2016, agosto 16): “she’s dancing with the snake in her mouth and

then she spews it out of her mouth like blood” (s.p.). Este es un fragmento del solo anotado por Graham, en el que indica esta parte caníbal:

Eating snake – with knee ripples
st. r [right] –
Spit it out with fall to floor
Rise to 4th on knees –
Rise into wide forward fall –
Rise into Bali turns & attitudes
2X to center –
Spasm-like contraction toward snake –
Long bourree over to snake (Graham, 1973: 163).

Slaney (2019) lo considera el clímax del ballet, en cuyo acto vomitivo se evoca como alegoría un grabado de madera arqueológico de Jacob Matham, *Invidia*²⁷¹, en donde se representa a una mujer comiéndose su propio corazón, encarnando el pecado de la envidia. El objeto, adopta una gran carga semántica por el uso coreográfico que se le da, supone una animalización de Medea y la encarnación de su *animus*, como equiparación del estoicismo senecano, según Slaney (2019) como separación de su *yo* corpóreo. Y la Medea de Séneca vuelve a ser intertexto de su danzar, por la gran presencia que las serpientes tienen en su tragedia, una cuestión que ya se ha expuesto en la investigación. Por consiguiente, la danza desorbitada que la Nodrizza narra en Séneca –fragmento ya incluido en el capítulo *La tragedia de Eurípides y de Séneca: hacia una matización semántica de Medea en la Antigüedad Clásica*, entre vv. 360-382– se hace vívida ante los ojos gracias a Graham.

Por otra parte, se puede establecer una equivalencia intertextual respecto al fragmento de Anouilh (2004: 51) ya citado en la investigación, sobre la metáfora sexual respecto al poder de lo vengativo en todo su ser.

Volviendo al ballet, la Nodrizza/Coro se levanta. Resurge también la orquesta, tímidamente, se yergue igual que ella, brotando del abismo, de las cavidades más profundas del corazón de Medea. No es un renacimiento inocente de la semilla sembrada,

²⁷¹ En *Anexo 33* el grabado en el que se refleja a esa mujer, serpiente en mano a punto de morder el corazón.

el dolor persiste, la oscuridad nubla su juicio por la inestabilidad rítmica de los cambios de compás.

Los pulsos de cada compás se completan entre todos los instrumentos, por el uso del silencio en todas las voces. Así toda la orquesta participa de cada paso, la Nodriza/Coro empieza a encajar todas las partes trágicas, a asumir los acontecimientos, a reafirmarse en su idea principal en la que se auguraba la tragedia.

Figure 53 is a musical score for the Minaccioso section, measures 60-64. The tempo is marked "Minaccioso (with foreboding)" at 80 beats per minute. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ba. Cl.), Clarinet (Cl.), Horn (Ho.), Trumpet (Tr.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music features a complex rhythmic pattern with many rests, creating a sense of tension and foreboding. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The bottom section of the score includes articulation markings like "pizz." and "arco" for the strings.

Figura 53. Tiempo VIII, compás 1-5 (Barber, 1991).

Figura 51. Tiempo VIII, compás 1-5 (Barber, 1991).

Igual que en la tragedia eurípidea, tras la muerte real y la anunciación del infanticidio, en el quinto estásimo –vv. 1251-1292– se presagia la muerte. Su secuencia coreográfica viaja desde la aorta, utilizándola como una recreación del *pleading*, a modo de plegaria, alterando la colocación canónica de los brazos, a la divinidad de Eurípides – v. 1251-1253–:

¡Oh Tierra y resplandeciente rayo del Sol!
¡Contemplad, ved a esta mujer funesta, antes de que arroje
sobre sus hijos su mano asesina, matadora de su propia carne! (Eurípides, 1991: 257).



Figura 54. Nodriza/ Coro sobre la aorta de Isamu Noguchi.

También en Séneca (1979) la Nodriza se ocupa de decir con una frase el gran poder de Medea para incluso llegar a subvertir los designios naturales –139–: “El universo se estremece en cuanto empieza a hablar” (p: 326).

Viaja la Nodriza/Coro hacia las islas, que representan en este momento a las famosas Simplégades –v. 1265–: “¡Oh tú que abandonaste la azulada roca de las Simplégades/ y el paso inhóspito! ¡Desdichada!” (Eurípides, 1991: 157).

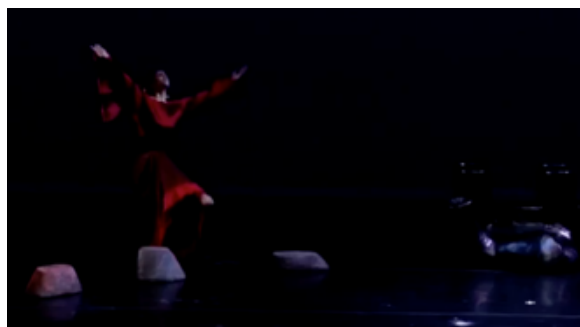


Figura 55. Nodriza/ Coro tras las isas griegas

A continuación, la entrada fantasmal de Medea, cubierta por un enorme pedazo de tela colocado a modo de capa, ¿es una procesión? Jasón accede de nuevo, ocultando su rostro con los antebrazos rodeando la cabeza, las palmas abiertas y los dedos en tensión máxima. Camina por las islas, gran salto hacia el suelo, el *bison jump*, ahora acompañado de un torso maleable, de una mayor influencia del *contraction and release*. Los instrumentos, en dinámica de *ff* y *sf*, los trinos de piccolo, oboe y clarinete, logran un timbre entre la estridencia de los agudos mezclado con la densidad oscura de los graves, de las octavas del piano, marcando los acentos en las semicorcheas habitualmente no acentuadas, retratando el dolor desgarrador de Jasón.



Figura 56. Tiempo VIII, compás 16 (Barber, 1991).

Su cuerpo se hace péndulo, sujeto por sus extremidades inferiores. Hay ahogo coreográfico y melódico. Repta hacia Medea, se arrepiente de no haber escuchado a Creonte, que anhelaba su aniquilación –v. 90 de Séneca (1979: 314)–; pero su castigo aún no ha concluido. Cada uno en un extremo, se observan, en un mirar que mata. Debajo de la tela, en la zona roja, el mismo color de la sangre, se halla el cuerpo inerte de Glauce. Jasón se abalanza sobre ella, y empieza a rodar con todo su cuerpo, enredándose con la

tela, uniéndose en un abrazo de pasión que choca con las atribuciones que se le asignan en otras versiones al hombre traidor. ¿Es esta también su muerte, como si de un sacrificio pasional de Shakespeare se tratara?

Medea, mientras, se colocará el traje que la lleva esperando en el mismo lugar toda la obra, acercándose mediante unos *bourrées couru* primero en pie plano y luego de rodillas. Su caminar está acompañado por una orquesta frenética homofónica en figuraciones en silencio de semicorchea, dos semicorcheas y silencio de semicorchea, a contratiempo identificándose en el *mover* con estos pequeños pasos. La mano izquierda del piano, violas, violonchelos y contrabajos, con corchea puntillo– semicorchea, rellenan los huecos que dejan los silencios del viento y de la mano derecha.

Ya postrada en su vestido, con un caminar grandilocuente, a partir de los sucesivos y alternos *grand battement en flex* atraviesa la escena hasta terminar el círculo completo y hundir los tentáculos punzantes sobre sus cuerpos. Su hieratismo nace de la masculinidad que se advierte dentro de su arquetipo, aquella que la hace diferente, que la convierte en subalterna del grupo social opresor para con la mujer. Es el *yang* que se halla en el *yin*. No necesita ya a ningún Jasón que ocupe ese lugar pues está en ella, siempre lo ha estado. Ahora se deja *ser*.

Se agita por la pareja, prolongando su propia anatomía, la araña que envuelve los cuerpos, como lo hizo la tela bicolor. A la Nodriz/Coro no le quedan fuerzas, sale de la aorta y en su lugar Medea accede, portando el vestido y sin terminar su *mover* de las extremidades, el texto coreográfico de Graham llega a su fin. Sin infanticidio.



Figura 57. Jasón atormentado de dolor. Medea en su vestido araña.

Destellando al fin una luz dorada, que recuerda al sol. El vestido, es el carro que la transporta, bajo el amparo de la aorta.

En el programa de mano facilitado para la función presenciada en el Teatro Real con motivo del 90 aniversario de la Martha Graham Dance Company²⁷², el año en el que el teatro celebraba sus 200 años, entre el 1 y el 11 de junio de 2017, se dice: “esta es una danza de transformación, pues la hechicera (Medea), purificada por las llamas, es devuelta a su padre, el sol” (Graff, 2017: 15). En su origen, bajo testimonio de Samuel Berber, Martha Graham no dotó de la correspondiente identidad mítica a la acción dramática de su obra. De todas formas, a pesar de que en el programa que acompañó el estreno, el 10 de mayo de 1946, el título resultaba ser: “Pain and Wrath are the Singers” (Heyman, 1992: 266), esta frase se recoge en la adaptación teatral de Medea de Robinson Jeffers²⁷³, a la cual (Richardson, 2005) se le reconoce su contemporaneidad, sin abandonar el hecho de que en el corazón se halla una violencia espantosa: “On her horrible ecstasy of love-turned-hate, she speaks the word that haunts the world today: Annihilation”

²⁷² La compañía se presentó con dos programas, el primero (A) incluyó *Deep Song* (1937), *Chronicle* (1936), *Rust* (2013) de Nacho Duato, *Mosaic* (2017) de Sidi Larbi Cherkaoui, *Ekstasis* (1933) de Martha Graham reescrita por Virginie Mécène y *Diversion of Angels* (1948). El segundo (B): el segundo acto de *Clytemnestra* (1958), *Wooldland* (2016) de Pontus Lidberg, *Cave of the Heart* (1946) y *Maple leaf rag* (1990) (Graff, 2017).

²⁷³ El texto de Robinson Jeffers se utilizó como libreto de ballet en la reescritura de Medea por parte de Brigit Cullberg, con música de Bartók-Sandberg.

(Richardson, 2005: 379). El poder de un arma de este tipo es retratado en su individual, de forma que los efectos destructivos al tiempo que sanadores de la pasión, trascienden lo mítico para involucrar al *pathos* humano. Las emociones se encarnan vividas en un espectador que se identifica con lo que percibe.

In a television interview Graham described the story as dealing with “a passion that we all understand, because we all possess the impulse: it’s envy, it’s covetousness, it’s maliciousness. IT’s the unnamable thing of fire that dominates when the laws of the heart and the body are interfered with” (Heyman, 1992: 264).

“Graham moves the audience through each episode of jealous reaction, until the culminating event becomes inevitable” (Corey, 1990: 214). La obra está destinada a ser el retrato del alma de las mujeres, Jasón es el vértice accidental necesario para que haya el antagonismo requerido en todo drama. Graham percibía su ballet como: “a dance of possessive and destroying love” (Dance Observer, 1946, s.p.).

La crítica de la época no es unánime en sus juicios sobre la eficacia de la narración. John Briggs (1947) enjuicia el simbolismo enrevesado, sin sustento narrativo suficiente: “unless you are of the school which believes that anything obscure is an important work by virtue of tis obscurity, the new piece offers little to claim your attention” (s.p.). John Martin (1946), en cambio, reafirma la solidez de la composición, de apasionante teatralidad; tan solo indica que algunos pasajes son forzados, pero así mismo encuentra picardía en sus matices. Mientras unos relatan el oscurantismo, otros se detienen en su transparencia narrativa, combinada con un color subjetivo integrado tanto en la coreografía como en la música, y en la puesta en escena (Martin, 1947).

En el ballet no hay infanticidio. Los hijos están latentes a lo largo de su *contar*, pero no hay claras alusiones a la condición maternal de Medea insertas en la acción narrativa. En cuanto a las posibles referencias coreográficas que identifiquen en su gestualidad el parir, como experiencia que alimente su extensiva *psiquis*, estarían tan ocultas dentro del tejido coreográfico que la interpretación individual que se extrae de su percepción corre el riesgo de estar condicionada por el vibrar abrumador de su danza. En la recepción de su paisaje interno, debido a la forma figurada que adopta su *mover*, se podrían identificar unos momentos concretos en los que Medea estaría rememorando los padecimientos del parto. La dolencia de expulsar la placenta de la cavidad uterina, dado el viaje que el lactante debe emprender a través de la pared ósea hasta el alumbramiento,

es en sí una experiencia traumática para Medea. Ya sabemos que Eurípides hace que haga que la herida de guerra sea un dolor más apacible que el de parir –vv. 250-251–: “Preferiría tres veces estar a pie firme/ con un escudo, que dar a luz una sola vez” (Eurípides, 1991: 222).

Si retomamos una de las primeras imágenes del ballet, la figura 23, en donde la coreografía se basa en la reiterada sucesión del *contraction and release*, el significado de esta entidad del *mover* connota un dolor abismal equivalente al del dar a luz. Medea está recostada en el suelo, con el antebrazo, la cadera y la rodilla sujetando su cuerpo, al evolucionar el movimiento desde el torso hasta involucrar la pierna y los brazos, sus contracciones bien podrían ser una alusión a este tipo de padecimiento físico que tanto le atormenta. Al final de esta variación, estando delante de la estructura del vestido, en una variación del *pleading* profundo, cruza los brazos sobre su pelvis, ¿podría ser esta una negación de su maternidad?

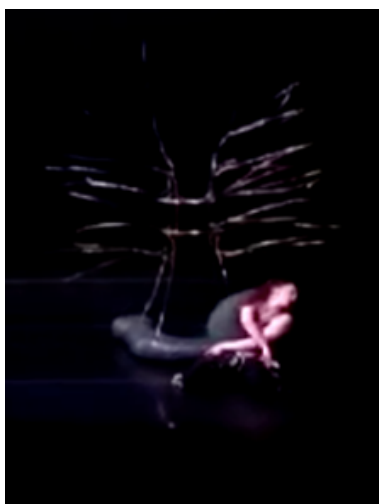


Figura 58. Medea entrecruzando sus brazos sobre la pelvis.

En el episodio cuarto, durante la primera intervención de Medea, se dirige a sus hijos tras un discurso en el que suplica aparente perdón a Jasón, introduciendo en sus versos una concreta indicación de los brazos como significado de cariño o expresión de afecto –vv. 900-902–: “Hijos/ míos, ¿viviréis mucho tiempo para tender así vuestros/ brazos queridos?” (Eurípides, 1991: 245). En este diálogo aflora la condición maternal de Medea, no se trata de una mujer que no es capaz de padecer sufrimiento por el dolor ajeno; su frialdad ha sido erróneamente atribuida. En Anouilh (2004) también se permite estrechar a los niños entre sus brazos poco antes de degollarlos: “Venid que os tranquilice, que os estreche un minuto, cuerpecitos cálidos [...] Pequeñas vidas tibias salidas de mi

vientre” (p: 55). Es un momento contrastante entre el halo de muerte que se cierne sobre ellos y los resquicios de un amor que no se le ha permitido perpetrar.

En el final de la novela de Christa Wolf, encontramos una Medea reflexiva que se sitúa con distancia sobre los hechos infundados. Sus hijos han sido asesinados, y a ella se le atribuye la mano ejecutora. “Lo hemos hecho. Han caído. Quién, pregunta el tipo. ¡Los niños!, es la respuesta. Sus malditos niños. Hemos librado a Corinto de esa plaga, ¿Cómo?, pregunta el tipo con gesto de conspirador. ¡Lapidados!, rugen mucho. Como se merecían” (Wolf, 1998: 215). Medea está carcomida por un odio atroz provocado por la pérdida de los niños, los ama, aunque no lo diga abiertamente. Este dolor justificaría las ansias de muerte, que en *Cave* se reducen al crimen pasional, pero esto supone una turbación del orden de la acción narrativa. ¿Nunca padeció infanticidio la Medea de Martha Graham? ¿Era conocedora Graham de la versión que atribuye a los corintios el darles muerte? La constatación de esta cuestión es insoluble, pero lo cierto es que si miramos la obra con independencia de las cargas subjetivas que el artista imprime en su creación, nos encontramos con una Medea que logra la misma sensación interna que la de *Cave* cuando la bailarina se sube a su carro alado, cabalgando con sus extremidades por el cielo divino: “El amor se ha roto, y también el dolor ha cesado. Soy libre. Sin desear nada, escucho el vacío que me llena por completo” (Wolf, 1998: 219). ¿Se ha logrado purificar la caverna con el ritual sacrificial de entregar un cuerpo de mujer a la tierra? El blanco del vestido de Glaucé representa la pureza, la virginidad, ¿es esta la víctima de un sacrificio ancestral entregado a los dioses por el bien común de la colectividad femenina? ¿Es este el único crimen sacrificial atribuible a su Medea? ¿Hay crimen en reconocer-se, exhibir-se, exponer-se a través del atributo totémico que supone el lazo serpenteante como metáfora de lo diabólico que integra a todo ser humano? ¿Es la objetivación encarnada de una sombra, de la pulsión, del instinto, que yace en el alma? El hilo tejido, de bermellón escarlata, se asemeja a una de las imágenes de Jung (2012) en las “fantasías” presentadas en *Viaje infernal hacia el futuro* –Capítulo V– en donde tras cubrirse el sol por serpientes enroscadas la oscuridad se cierne sobre el lugar y entonces: “un flujo rojo de sangre, sangre espesa y roja, emana brotando durante largo tiempo para luego endurecerse” (Jung, 2012: 187).

En Wolf, al proferir una maldición que no nace del sentimiento canónico de venganza, la autora presenta una Medea limpia, que identifica el vacío de sus hijos como

una libertad colmada de una autonomía emancipada difícil de conseguir. Se entiende que la venganza le conduce a la purificación interior, por no haber vileza en su proceder.

Por otra parte, respecto al tema del parir, hace de la fuerza vengativa una satisfacción similar a la que la mujer siente en el alumbramiento, siendo en su caso la expulsión del enredo emocional de su corazón. La fragilidad del bebé se opone al poder huracanado del tipo de furia que la Nodriza/Coro ha intentado frenar. También sabemos que, en el primer monólogo de Séneca, el sentimiento de venganza procrea en su útero, se gesta germinado con la semilla de la traición de Jasón. En esa frase tan célebre –v. 26– de: “Parida, ya está parida la venganza: yo la he parido” (Séneca, 1979: 291).

En *Cave* el desgarrar de las entrañas por tal magnitud vengativa, está reflejada en la ruptura interna de la Nodriza/Coro, el vigor que refleja Medea coronando sobre su cabeza el veneno mortal, representa la eclosión que la mujer siente tras el alumbramiento, en su caso no de un infante, sino de la revelación del vengar.



Figura 59. Medea tomando entre sus brazos la corona envenenada, mientras la Nodriza/ Coro intenta detenerla.

Es tras esta muerte, cuando el espasmo de Medea le hace “parir” la serpiente roja. En el canibalismo de querer tragarse un cuerpo de adoración, se halla el ritual. Es un momento de gran carga emocional y de poderoso uso de la metáfora, en el que resulta sensato interpretarlo como una fuerza interna del ser de Medea, incluso hallada en el subconsciente, que regurgita de su interior cuando ha concluido el ataque a su víctima, que ha de purgar, de ahí la devoción que parece sentir. La empodera, aun a riesgo de entregar algo de tanto vigor fuera de sí. Lo exhibe, no se avergüenza de lo que significa. El espanto parece dibujarse en su rostro, pero está satisfecha de ese reconocimiento. Su

salida de la escena es meritoria. ¿Es esta la representación gráfica del *sí-mismo* de Jung? La serpiente es en tanto entidad arquetípica la expresión figurada del alma, la conquista del *yo*, como así lo identifica Jung (2012) en *El libro rojo*. “La serpiente o lo serpentino” es la cualidad creativa mefistofélica y se accede a ella mediante la magia, que supone un entregarse a la potencia de la psique sin intenciones y aceptando su carácter paradójico” (Jung, 2012: 57).

El ondular incesante del *mover* de Medea se ha dejado conquistar por lo serpentino de su alma en el desarrollo de la dramaturgia. “The trembling of her entire body, the sinuous movement of the hands and arms, the hypnotic intensity of her movement and facial expression suggest unholy powers” (Dance Observer, 1946, s.p.). Hay ritualidad suficiente en la energía de sus poderes mágicos, dada su cualidad hechicera, para hacer introducir al espectador en una lucha interna, también por el antagonismo dual de todo lo que se halla entre el subconsciente y lo que permanece en el umbral de la consciencia. Medea al sacar de sí ese material rojo, está enfrentándose directamente a su ser, para liberar todo aquello que la sociedad enclaustra en la mujer: la sexualidad, entre otros. La serpiente como pensamiento, como sabiduría racional, como placer, como atributo metamórfico, como imagen demonizada; ¿cómo madre devoradora desde la psicología arquetípica?

La serpiente es también símbolo, de la sombra, aquello alojado en lo humano que no se admite, que se oculta, que se repudia desde el ser propio; por eso interesa el tratamiento que Graham le ha dado en el segundo solo de Medea, cercano a un momento de satisfacción orgiástica.

El ballet es rito, es tragedia, es Medea, pero también es amor, es pasión exuberante, es corazón dañado, es sanación y tortura, es éxtasis, es desconsuelo y júbilo, es Graham.

10. El sangrado de la consciencia mítica en Angelin Preljocaj

10.1. *Angelin Preljocaj: espectro vivo de narrativas contemporáneas*

Angelin Preljocaj (1957, Francia) “considera que el hombre se pone a bailar para convertirse en otro, para cambiar de estado y sacar de sí un reflejo, una imagen que a su vez le parece y no le parece” (Aude, 2014: 66). En esta transferencia metamórfica, el bailarín se entrega a una estética coreográfica basada en los principios de la danza contemporánea, pero con parpadeos que evocan la técnica del ballet clásico. En sus inicios ya se había formado como bailarín clásico, pero pronto traslada su inquietud al contemporáneo trabajando con Karin Waehner –discípula de Mary Wigman–, Merce Cunningham y Zena Rommett. Un coreógrafo afianzado en la estética de su *mover*, premiado en los reconocidos galardones: Grand Prix National de la Danse (1992), el Benois de la Danse (1995) por su obra *Le Parc* y en el Globe de Cristal (2009) por *Snow White* (Ballet Preljocaj, s.f.).

En la exuberancia prolífica de su repertorio observamos una tendencia a la exposición figurada de imágenes que tanto proceden de la abstracción alegórica, como de la idealización narrada de lo literario. Kriegsmann (1993) entiende que su creación parte no del movimiento como absorción de la expresión danzada, sino de la idea como motor que perturba la sensibilidad. “It often combines abstract passages of characteristically angular and asymmetrical choreography with fragmented dramaturgical structures that hint at narrative without telling stories” (Burt en Bremser y Sanders, 2011: 322-3). La visión que tiene de lo que la coreografía debe legar al espectador, está muy comprometida con la narración de un *contar* literario. Sus obras se rigen por una determinación en la que la transducción de los *textos* anteriores se hacen tema, pero derivan en su *mover* danzado otras historias de sí. Una investigación corpóreo-poética que se gesta con éxito en la creación de su propia compañía en el 1985, el *Ballet Preljocaj*, adscrito actualmente al Pavillon Noir en la ciudad universitaria francesa, Ax-en-Provence. Además de creaciones locales para su compañía, Preljocaj es artista invitado en otras instituciones como la Ópera de París o el New York City Ballet, cuyas obras recogeremos a continuación. Su estilo parte (Burt en Bremser y Sanders, 2011) de una hibridación entre el expresionismo alemán y la abstracción estadounidense, al gusto de la música clásica y las composiciones de nueva creación contemporáneas. El cuerpo del bailarín se convierte, en su estética, en el lienzo que expresa en su cromatismo aquello no dicho, lo que queda en los resquicios

o en los márgenes. El cuerpo, en su *mover*, es un lenguaje que carece de fronteras, dispuesto a decir en su mutabilidad significados perceptibles en su interpretación: “Only the language of the body can bring out the difficult transmission of the unspeakable” (Burt en Bremser y Sanders, 2011: 324).

El propio artista declara esta dependencia hacia la concreción de la poética narrativa desde lo danzado: “Literature is sporadically present in my work. I often need words” (Preljocaj en Noisette, 2015: s.p.). Palabra encarnada en el bailarín, como ocurre (Gramigna, 2019) con el ballet *L’Anoure* (1995) con música de Bernard Cavanna, para cuya dramaturgia se toma la novela *La voix perdue* de Pascal Quignard. Lapeyre-Desmaison (2006) entiende que se forja desde la alegoría como retórica de una particular forma de *contar* en donde se potencia la connotación simbólica de su texto.

L’illisibilité relative de la danse rejoindrait alors une certaine illisibilité d’allégorie, figure fondée sur la duplicité du sens, instituant un espace hétérogène qui demande effort et vigilance du lecteur, du spectateur, lui demandant d’être à la fois lui-même et un autre (Lapeyre-Desmaison, 2006: 213).

Un texto que aparece recitado en el ballet, haciendo que la voz invada la escena, como espacio de vibración, de interpelación o respuesta, la subpartitura hecha texto de Patrice Pavis (2000), que traspasa lo aludido al decir en su lenguaje verbal lo que la danza ratificaba en la expresión. Las palabras escriben de este modo, en un espacio flotante, el *mover* de los intérpretes. El argumento trata sobre un hombre, Juan, que asiste a la muerte de sus padres y cómo se enfrenta al duelo por el dolor de lo perdido, entre un lío amoroso con una mujer misteriosa, que es rana.

En la siguiente tabla se reúnen cronológicamente sus obras, realizadas tanto como artista invitado en otras compañías, como en la propia.

Estreno	Título	Música	Compañía
1985	<i>Marché Noir</i>	Marc Kanne (y Verdi)	Ballet Preljocaj
1985	<i>Peurs Bleus</i>	Extractos de Beethoven	Ballet Preljocaj
1985	<i>Larmes Blanches</i>	Bach, Balbastre, Purcell	Ballet Preljocaj
1986	<i>À nos Héros</i>	Marc Kanne (y Katchaturian)	Ballet Preljocaj

1987	<i>Le petit napperon bouge</i>	John Lurie	Ballet Preljocaj
1987	<i>Hallali Romée</i>	Michel Decoust	Ballet Preljocaj
1988	<i>Liqueurs de chair</i>	Laurent Petitgand	Ballet Preljocaj
1989	<i>Noces</i>	Igor Stravinsky	Ballet Preljocaj
1989	<i>Un trait d'union</i>	J. S. Bach	Ballet Preljocaj
1990	<i>Amer America</i>	Laurent Petitgand	Ballet Preljocaj
1990	<i>Roméo et Juliette</i>	Serge Prokofiev	Lyon Opera Ballet
1992	<i>La peau du monde</i>	György Ligeti (y Bach)	Ballet Preljocaj
1993	<i>Le spectre de la rose</i>	Carl-Maria Von Weber	Ballet Preljocaj
1993	<i>Parade</i>	Erik Satie	Ballet Preljocaj
1993	<i>Sand Skin</i> (Estracto de <i>La Peau du Monde</i>)	György Ligeti (y Bach)	London Contemporary Theatre
1994	<i>Le Parc</i>	W. Amadeus Morzart	Paris Opera Ballet
1995	<i>L'Anoure</i>	Bernard Cavanna	Ballet Preljocaj
1995	<i>Annonciation</i>	Stephane Roy (y Antonio Vivaldi)	Ballet Preljocaj
1995	<i>Petit essai sur le teps qui passe</i>	Dominique Petitgand	Ballet Preljocaj
1995	<i>Firebird</i>	Igor Stravinsky	Bayerisches Staatsballet
1996 (2015)	<i>Roméo et Juliette</i>	Serge Prokofiev	Ballet Preljocaj
1997	<i>Paysage après la bataille</i>	Goran Vejvoda y Adrien Chalgard	Ballet Preljocaj
1998	<i>Centaures</i>	György Ligeti	Ballet Preljocaj
1998	<i>Casanova</i>	Goran Vejvoda	Paris Opera Ballet

1998	<i>Personne n'épouse les méduses</i>	Maximun SC Group	Ballet Preljocaj
2000	<i>Portraits in corpore</i>	Giacinto Scelsi	Ballet Preljocaj
2001	<i>MC 14/22 (Ceci est mon corps)</i>	Tedd Zahmai	Ballet Preljocaj
2001	<i>Le sacre du printemps</i>	Igor Stravinsky	Ballet Preljocaj
2001	<i>Helikopter</i>	Karlheinz Stockhausen	Ballet Preljocaj
2003	<i>Near life experience</i>	Nicolas Godin y Jean-Benoîte Dunket	Ballet Preljocaj
2004	"N"	Ulf Langheinrich	Ballet Preljocaj
2004	<i>Le songe de Médée</i>	Mauro Lanza	Paris Opera Ballet
2005	<i>Les 4 saisons...</i>	Antonio Vivaldi	Ballet Preljocaj
2006	<i>Fire sketch</i>	Laurent Garnier y Benjamin Rippert	Ballet Preljocaj
2006	<i>Grendel</i>	Eliot Goldenthal	Los Angeles Opera
2007	<i>Empty Moves (Part I. & II)</i>	John Cage	Ballet Preljocaj
2007	<i>El dorado</i>	Karlheinz Stockhausen	Ballet Preljocaj
2008	<i>Snow White</i>	Gustav Mahler	Ballet Preljocaj
2009	<i>Le Funambule</i>	79D	Ballet Preljocaj
2010	<i>And then, one thousand year of peace</i>	Laurent Garnier	Ballet Preljocaj
2010	<i>Siddharta</i>	Bruno Mantovani	Paris Opera Ballet
2012	<i>What I call oblivion</i>	79D	Ballet Preljocaj
2012	<i>Royaume Uni</i>	-	Suresnes Cités Danse
2013	<i>The nights</i>	Natacha Atlas & Samy Bishai, 7pD	Ballet Preljocaj

2013	<i>Spectral Evidence</i>	John Cage	New York City Ballet
2014	<i>Empty Moves (Part I, II & III)</i>	John Cage	Ballet Preljocaj
2015	<i>Return to Berratham</i>	79D	Ballet Preljocaj
2016	<i>La Fresque</i>	Nicolas Godin	Ballet Preljocaj
2017	<i>Still Life</i>	Alva Noto u Ryuichi Skamoto	Ballet Preljocaj
2018	<i>Gravity</i>	M. Ravel, J.b. Bach, Iannis Xenakis, D. Chostakovitch, Daft Punk, Philip Glass, 79D	Ballet Preljocaj
2018	<i>Ghost</i>	E. Cooley & O. Blackweell (y Tchaikovsky)	Ballet Preljocaj
2019	<i>Winterreise</i>	Franz Schubert	La Scala de Milan Ballet Preljocaj
2020	<i>Swan Lake</i>	P. I. Tchaikovsky	Ballet Preljocaj

Figura 60. Repertorio coreográfico de la producción artística de Angelin Preljocaj (*Angelin Preljocaj, s.f.*).

Con *Noces* (1989) (Hillel Kogan, 2010ab, junio 4) recupera la tradición ritual de las ceremonias rusas matrimoniales, creada en el contexto de innovación de Les Ballets Russes de Diaghilev por Bronislava Nijinska (Stravinsky, 2001), pero alejándose de la estructura dramática tradicional. La violencia, el abuso de poder o la opresión del género que se extrae ante un matrimonio de conveniencia se transfieren a otro texto coreográfico, que mira el libreto en tanto concepto temático, pero transpasa en su reescritura otro tipo de atributos. La novia se deshumaniza para convertirla en trapos, en unas muñecas que mujeres y hombres vapulean con brusquedad. La tenebrosa apariencia de la iconografía nupcial que cubre con el velo los cuerpos vírgenes, lanzados con la desesperación de la pérdida de la autonomía, es la exposición gráfica de la imposición dominante que se ha exhibido en relación de las parejas: la mujer al resguardo del hombre, el hombre abandonado a su abrazo, el hombre autoritario en su voluntad, la mujer que termina asumiendo el rol de marioneta que sigue los hilos del paternalismo del esposo. Mujer esposa, novia muñeca en el mismo estatus.

Este no es el único ballet en el que se evocan los aires rusos de una compañía como la de Diaghilev en la que se explota lo interartístico. Preljocaj volverá a tomar sus aires vanguardistas e innovadores en otras obras: *Le Spectre de la rose* (1993) o *L'Oiseau de feu* (1995) –*El pájaro de fuego*– que habían sido creado por Fokine, *Parade* (1993), de Léonide Massine, y *Le sacre du printemps* (2001).

La imposición matrimonial como contrato que ha de regularse aparece también en su lectura de *Roméo et Juliette* (1990) de W. Shakespeare, a partir de un modelo social distópico de aires futuristas entre una élite poderosa representada por la familia Capuleto y, por otra parte, la clase marginal, los vagabundos Montesco. El antagonismo de ambos mundos recuerda según Burt (Bremser y Sanders, 2011) a las disputas entre las bandas callejeras del musical *West Side Story* (1957) de Jerome Robbins. También una crítica (Faubert, 2016) al totalitarismo gubernamental y a la diferencia de clases. En su coreografía²⁷⁴ asistimos a un *contar* no pantomímico, sí presente en otras versiones, en una atemporalidad contextual que retrata el abuso autoritario de cualquier estructura social estatal indeterminada. Para ello, Preljocaj (Sinard, 2016) toma como referencia la novela *1984* de Georges Orwell, resaltando las problemáticas entre culturas, pueblos y clases. El futurismo de su escenografía recuerda al ambiente lúgubre de una prisión, los motivos repetitivos crean una sensación abrumadora que acentúa el tono represor de la obra.

En el 2008 se estrena *Snow White* a partir del relato de los Hermanos Grimm, en una obra de larga duración dividida en tres actos y varias escenas. La poética de Jean Genet en *Le Funambule* (2009) aparece en el ballet homónimo construido como un monólogo danzado interpretado por el propio Preljocaj. En *Siddharta* (2010), creada para la Ópera de París, evoca la novela de Hermann Hesse, pero los puntos de intersección de la dramaturgia, compuesta por Eric Reinhardt, parten más de la información autobiográfica de Siddharta Gautama (Bouisseau, 2010). En general, domina en su obra un aura mística, por el espiritualismo, la ritualidad o la pureza humana.

El orientalismo de los cuentos tradicionales asiáticos aparece en *La Fresque (The painting on the Wall)* (2016), como una evocación de su poética, sin llegar a narrar el

²⁷⁴ El ballet está disponible para consultar en Светлана Бажутина (2017, septiembre 11).

argumento en una estructura temporal. Su imaginería pictórica se centra en la belleza de la imagen en movimiento, del volumen, de la línea y del color.

En una exaltación del cuerpo masculino, en la explotación y exploración de su anatomía, compone el corto filmico *Les Raboteurs* (1988), en colaboración con Cyril Collard y en forma coreográfica *MC 14/22* como alusión al Evangelio de San Marcos. En sus narrativas se hace una fuerte reivindicación de género:

Preljocaj seems to allow for the fact that the male dancing body is attractive both for female and gay male spectators, the bourgeois voyeurs in *Les Raboteurs* being matched by a disembodied female voice in *MC14/22* that whispers mystically about male erections (Burt en Bremser y Sanders, 2011: 325).

El interés de Preljocaj se cierne también sobre la notación de sus obras, a partir de las investigaciones coreológicas de Dany Lévêque. Hacia la búsqueda de una independencia de la escritura de lo coreográfico, respecto al material audiovisual, para evitar según Preljocaj (Sinard, 2016), en el momento de transmitirla a posteriori, la contaminación de *otro* interpretar en la transferencia de ese instante danzado ejecutado en un tiempo-espacio concreto. “Il y a une espèce de schizophrénie qui se passe: on ne sait plus si on doit imiter le danseur jusqu’à ses moindres détails, parece qu’on ne sait pas où est la limite” (s.p.).

En la equidistante comparación del existir de Martha Graham respecto al devenir vital de Preljocaj, podría percibirse como insuficiente el influjo creativo tratado en la investigación. La dilatada extensión de los párrafos dedicados a la bailarina, se deben a la existencia de un caudaloso material que indaga sobre en los entresijos de su vida. Son muchos los que todavía se siguen influenciando de su legado, por atesorar en lo escrito o lo danzado un documento orgánico de sí. A la danza contemporánea de Angelin Preljocaj todavía le quedan ingredientes para seguir, en un endulzar avinagrado, sugiriendo estéticas y narrativas para la historia de la danza. En el presente año ha estrenado una revisión de una obra canónica del repertorio clásico, *Swan Lake*, un universo distópico en tiempos de enfermedad. Durand (2013) decía: “La obra de arte en general, ni se puede reducir a las estructuras psicológicas de su autor, ni a los datos sociales e históricos, ni a un sistema mecánico de formas” (p: 131). ¿Es necesario en la totalidad de la interpretación del objeto estético, prescindir del espacio de gestación? Eso creía Durand influenciado por una concepción simbólica del imaginario mítico, pero, aunque no se pueda reducir,

simplificar su experiencia en una totalidad, es imprescindible tener presente todas las tensiones psicológicas, ideológicas, históricas, culturales o sociales, que pudieran modificar la percepción. De la tirantez surge el enfrentamiento en el ser en sí de cualquier obra, puesto que su autor está inmerso en un contexto que no se puede obviar. Esto no implica que la producción artística de cualquier creador deba reflejar su biografía, pero los componentes están ahí. De todas formas, la metodología de Durand (2013) anula al autor –al menos en primera instancia–, para centrarse en la obra, pues “ el hombre es la obra’, con su estilo y su mensaje” (p: 134); niega además reducir el estudio a la formalización explicativa, de tintes existenciales, en los que el ser del autor, su psiquis social e individual se adviertan como el fin último de su obra; y otorga a la explicación de una “tensión estructural”, fenomenológica, que debe ser comprendida. Abracemos entonces su Medea, pero no perdamos de vista en el proceso, en qué lugar se encuentra, qué tensiones existen previas en su mitologema, y qué camino ha de seguir en su representación.

10.2. Le songe de Médée: el rito sacrificial del inconsciente

Medea, ¿es este el sueño danzado de tus pasiones ocultas, guarecidas al resguardo del *mirar* ordinario, expuestas en la cumbre introspectiva de tu caverna emocional? Imágenes oníricas al abrigo de una tenebrosa máscara, en tiempo de vigilia, de parpadeo luminiscente en la emisión oscura de su gesto,, al abrigo de una dualidad instintiva. ¿Conducen al cuerpo a una oscuridad selvática? Parajes desconocidos que dicen ser tuyos, que dicen tomar tu cordura, que dicen encolerizar tu razón ¿Son ficciones de afligido *sentir*? Terrenos fangosos del inconsciente, de un *pensar* enmarañado que enturbia la imagen figurada, tomando la realidad de capas artificiales, fantasmagóricas, metamórficas... ¿Es este sueño el laberinto de tu subconsciente? ¿Es la visión deformada de la realidad reflectada en otros cuerpos? ¿Ilusiones? ¿Quizás quimeras? ¿Son tus deseos Medea? ¿Ensueños turbados de una idealizada proyección del vivir? En la torrencial necesidad humana de recrear figuraciones idílicas, fotografiadas en la poetización bucólica de un rumbo no azaroso, de un camino que no contempla el engaño ni la fatalidad. ¿Estaba Jasón en ese sueño Medea? La picardía encantadora de su ser se ha logrado filtrar en el hechizo tóxico de esa coraza que arma tu alma, desde que confiaste en Jasón; desde que logró conmover tu corazón, le concediste el sueño somnífero de las

hierbas que amansaron el fuego del dragón. Tus palabras, Medea, han sido hábiles en su sueño, ¿qué queda de ellas? ¿Qué queda del sortilegio que acompañó a la hierba del jugo leteo? ¿Está en esta danza de Preljocaj la destreza que te hace ser el tentáculo que todos temen? Ovidio (2003) nos dice que hasta tus palabras –vv. 154-155– “detienen el mar embravecido [...] detienen los ríos agitados” (p: 428), pero cuando es tu propio río el que ha dejado de reposar sosegado en el remanso de la infancia, cuando se levanta de su balsa apacible, tan solo el sacrificio podrá aplicar la furia de una mujer que deja de ser madre, para atenderse a sí misma.

El sueño de Medea es ya la expresión de una *psique* dañada, el delirio del ritual sacrificial que experimenta su propio hechizo. Angelin Preljocaj compone *Le songe de Médée*, según cuenta Brigitte Lefèvre (Preljocaj, 2007), para abarcar una investigación psicológica de la identidad individual de unos mitologemas que representan el *pathos* colectivo. En el *psiquismo* del ritual mítico, se utilizan unos códigos que han pertenecido a un lenguaje ancestral, que implican la aceptación de una serie de condicionantes y que, en su extrañeza, se hallan en el inconsciente del ser humano, por haberse gravado en la memoria instintiva. A través de Medea se recupera una reflexión subalterna desde la feminidad, siendo su arquetipo la “estilización excesiva” de un rol de mujer adverso. Sus actos suponen, en su extensivo vigor, una metáfora cuyos significados no corresponden con los denotados, los cuales tienen que ver con la opresión, el dominio, la anulación o la tiranía, en un universo donde Medea es más víctima que verdugo. A su colérico ser se le atribuye una grave alteración del juicio, cuando en realidad hay un despertar, el tipo de arrebató místico de quien mira hacia su ser en-sí. Es con motivo del infanticidio por el que se reconoce una grave alteración de la razón. Ragué (2002) decía que en Medea se localiza la alteración de la moral equivalente al complejo de Edipo, a través de un síndrome. En la imagen que se refleja de su ser, se tiende a mostrar-se como la enajenación esquizofrénica de quien mata por amor, por la afrenta, por celos. Preljocaj (2007) aboga por una lectura psicoanalítica en la que también encuentra en Medea un “complejo”, latente en cada mujer que habita en la tierra. Medea no sufre el tipo de psicosis delirante que hace del impulso un crimen, hay recogimiento y hay titubeo, pues hay amor hacia ellos, pero también hay amor hacia sí misma.

El ballet nace a partir de un encargo propuesto por la Ópera de París, institución con la que Preljocaj había colaborado en otras producciones, entre ellas *Le Parc* (1994).

Un ornamento clasicista con la música de W. Amadeus Mozart que indaga en un amor dieciochesco, tomando la novela *Las amistades peligrosas* de Pierre Choderlos de Laclos. Este ballet trata un tipo de pasión impregnada de erotismo alegórico, entre los enredos de la corte, igual no tan diferentes al tipo de amor que Medea le profesaba a Jasón. En la mujer está la madre, cuando la biología la entrega, está también la amante, que se pretende anexo de otro, pero también está la mujer, y esta distinción es la que se presenta a través de su texto coreográfico.

Angelin Preljocaj trabaja el tema de Medea desde una perspectiva que comprende la percepción humana de la cultura a través de la preservación de la memoria, como recuerdo del salvajismo humano. Preljocaj (1996) considera que la memoria es la defensa moral armada contra la barbarie. “That’s what interests me then. Not the theme, but the energy, the momentum, all that dance really means to me” (Preljocaj, 1996). El tema de Medea es el detonante que expresa el primitivismo de las emociones humanas, un *pathos* que afecta a todo ser con independencia de lo relatado. En el ballet se retrocede cierto tiempo antes del punto cronológico en el que se sitúan gran parte de los textos míticos, para indagar sobre la maternidad de Medea, para permitir que su arquetipo se impregne de todo aquello que se le ha negado en otras reescrituras.

El coreógrafo se asoció para ello con Mauro Lanza, el compositor, con Thierry Leproust, escenógrafo, con Gilles Rosier, diseñadora de vestuario y Patrick Rioum, encargada del planteamiento lumínico. La formación orquestal que compone la obra se distribuye en flauta, clarinete, trombón, percusión, piano, violonchelo y contrabajo, junto con los dispositivos electrónicos del Ircam, Centre Pompidou, en dirección de Serge Lemounton (Ircam, s.f.).

La sonoridad ecléctica de Mauro Lanza compone una atmósfera angustiosa, incluso en los momentos de supuesta apacibilidad a través de un lenguaje contemporáneo, en el que más que melodía se perciben efectos sonoros. Al principio, la música representa la infancia, entendida por Mauro Lanza (Preljocaj, 2007) como los días soleados de verano, en donde las risas infantiles bañan las tardes con esa alegría inocente, esa energía que parece perpetua al baño del salitre y esos juegos que hablan de la perpetuidad, como el ciclo de las mareas. A expensas en su *mover* cíclico se evoca la luna, como la madre lo es para sus hijos.

El movimiento de los bailarines en gran parte de la dramaturgia, se hará motete como espacio donde los cuerpos se *mueven* floreados como el *duplum* o el *triplum* de esta forma musical. La orquesta actúa de *tenor* en esta metáfora armónica propia de la polifonía bíblica del siglo XIII. La cadena musical infinita expresada a través de una idea que se desarrolla en toda la obra va creciendo, con las modificaciones consecuentes al cambio dramático de su estructura, sobre todo desde Medea. A través de una melodía que vuelve constantemente sobre sí misma, definida por Lanza (Preljocaj, 2007) como un efecto psicoacústico, a la manera del músico Jean-Claude Risset. El compositor utiliza como metáfora de su sonoridad, la imitación de las paradojas de los grabados de M. C. Escher, en donde la distorsión de los planos de perspectiva, se entrelazan las imágenes superpuestas como el sueño de Medea, en un descenso infinito hacia su subconsciente.

La iluminación pasará del amarillo, como calidez fraternal, enfocada en puntos estratégicos de la escena, hacia la luz estoica blanquecina, que se expande por todo el espacio, a la penumbra sin llegar al apagón o a la focalización concreta del personaje. Al modificar el espacio, la luz también interviene en la dramaturgia, ya decía Appia (Bobes, 1987) que resultaba ser como el actor moviéndose por la escena, la entidad semántica que construye este texto coreográfico. La luz, como formante para Bobes (1987) —o entidad sémica— no solo permite mirar lo que ocurre, sino que delimita el espacio, lo compone, perfila el cuerpo del bailarín en la oposición de la sombra y lo iluminado, interviene en el paso del tiempo al permitir el cambio de las acciones o las escenas, contribuyendo a componer incluso lo equivalente a la voz narrativa de la literatura. “Nos preguntamos qué ilumina, pero también qué esconde, y si la puesta en escena parte de la luz para encaminarse hacia la sombra o inversamente” (Pavis, 2000: 197). Iluminará los cubos, será la luz del alba en el despertar de la vida infantil, ocultará con sus sombras los cuerpos de los amantes en la revelación de la infidelidad de Jasón, se volverá agresiva, en el haz de luz que entra, multiplicados lateralmente por el escenario en el *pas de trois* o en el infanticidio, como puñales afilados; también se cernirá sobre cualquier entidad en un contraste acentuado entre el máximo foco de luz y la oscuridad, cuando esté todo cubierto de sangre.

Esos cubos, en los que nos detendremos a continuación, serán máscaras infantiles, pechos desde los que entregar la sustancia maternal, úteros en cuya placenta reposa el

feto, todavía por nacer, macetas, como alegoría al ciclo de la naturaleza o la fuente en la que purificar los pecados.

El simbolismo del vestuario es importante, sobre todo en Medea, por los cambios que irá introduciendo en él, según el momento narrativo en cuestión. Los hijos están vestidos con un tono blanquecino amarillento, la niña con una especie de túnica que recuerda a lo griego y el niño con la versión masculina de su patronaje, a modo de peto corto. Creusa lleva un vestido con cierto vuelo, en tono cálido, cercano al dorado como signo de su realeza; y para Jasón y Medea se opta por cierto paralelismo en su vestir. El negro en la casaca larga de Medea es el mismo que el de Jasón con la diferencia de que Medea lleva debajo una especie de vestido con tirantes rojo brillante, mientras que Jasón lleva unos pantalones sueltos. Para completar, ambos visten en el torso una camiseta dorada con purpurina brillante, como evocación de tiempos de dicha, de riqueza, como el vellocino de oro, la piel del carnero que fue el inicio de sus desventuras.

La ternura maternal

El timbre agudo de la campana, a velocidad constante, determina el acceso a un paraje vital que pertenece a un tiempo concreto. Es el pulso tenaz que connota la señal cardiovascular del latido, signo sonoro del respirar, de la palpitación, de la vida. También manecilla del reloj que con su complejo mecanismo impide la pausa en el discurrir temporal. Es la memoria que recuerda que no está permitida su propia detención, salvo que su intensidad se haga tan prolongada que no vuelva a existir el intervalo y sea perpetuo el calderón que dilata la sonoridad. La interrupción de la insistencia rítmica de su percutir ocurre, pero a partir de la incorporación de otros tiempos, hasta hacer que la alternancia silencio–negra se acorte por la invitación de los otros tubos de las campanas tubulares o del carillón. El *Mib*⁸ es la nota persistente que deja paso al resto de coloración cromática, en una evocación de las fantasías infantiles, de la revelación de un espejismo, del encanto exótico de la magia. La vivacidad del arco iris parece exhibirse en su escucha, pero los ojos observan un espacio abarrotado de baldes de acero. ¿Son los que se utilizan a bordo para achicar el agua salada de la expedición argonáutica, surcando –v. 302– “los mares traicioneros” (Séneca, 1979: 305)? Su utilidad será revelada a lo largo de esta escucha, en la que el texto coreográfico no se presenta estrictamente deudor de una literatura *medeica* concreta, sino que es desde el mito en sí sobre el que se revela la metáfora de su arquetipo.



Figura 61. Escenografía *Le songe de Médée* (Preljocaj, 2007).

Los cubos que están en suspensión, repartidos por el espacio completo disponible de la escena, ascienden, ¿son una separación metafórica entre la dualidad que habita en el tiempo escénico de Patrice Pavis? Al otro lado de esa cortina ascendente, el tiempo dramático, y a este lado de la percepción, el tiempo escénico; una interacción que involucra cuestiones relativas a la obra en sí, a lo contado en la fábula mítica, a aquello que Preljocaj toma en su *texto* y a lo que es ajeno a lo teatral. Estos objetos también recuerdan, junto al paisaje sonoro, a una lluvia torrencial invertida, que asciende en lugar de descender, que deja así mismo los efectos de la lluvia sobre la tierra en esos otros baldes que están dispuestos en horizontal al fondo del escenario. Sus gotas se zambullen sobre el agua estancada, en ese repiquetear colorido del instrumento metálico y, acompañadas de la estridencia afilada de los agudos de la flauta, llega el despertar infantil. La niña observa los cilindros huecos habiendo despertado de un sueño cándido, reposada sobre la corteza natural del árbol desolado de vegetación –situado en el lado derecho de la escena–. ¿Puede ser este árbol el mismo del que pendía el vellocino de oro? ¿Son las campanas el destello químico brillante venerado por el ser humano, metáfora de la piel de carnero que Medea ayudó a recuperar a Jasón? El premio de Jasón en su conquista extensiva, ¿es tomar también a sus hijos suspendidos por las ramas de este árbol?



Figura 62. *El sueño de la inocencia en el abrazo de la Madre Tierra (Preljocaj, 2007).*

El tronco baldío, sin vegetación, representa el ciclo regenerativo de la vida en evolución constante. Sus implicaciones simbólicas son innumerables en las distintas culturas, pero en su totalidad integra el cosmos, por conectar lo subterráneo, con la superficie terrestre y la divina: “El agua circula por su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 118). Es evocación de lo maternal, las raíces que se nutren de la tierra, igual que los hijos se nutren del pecho de la madre.

El tronco del árbol es el regazo de ambos, la niña se despierta al poco, lo acaricia apreciando su tacto rugoso; en lo más alto está el niño, echado boca abajo sobre el gran tronco que es su rama, recostado como los leones africanos de Tanzania, dejando sus extremidades colgantes. El primer *mover* de los cubos en ascensión, le sigue el de la niña: un andar danzado alrededor del espacio, señalando hacia el cielo e invocando a la magia con el soplo intencionado hacia su palma, como si entre los dedos albergara *algo*. ¿Es una de esas flores silvestres? Igual evoca a la naturaleza, al diente de león, esa mala hierba con usos medicinales por sus capacidades depurativas, que se acostumbra a soplar para hacer volar las cipselas que lo componen, y cuyo danzar en la brisa natural demanda anhelos deseados. El *mover* volátil es retratado por un gesto del brazo, que sigue prolongado por el codo, en su esbozo circular que termina en un giro en *plié*.

Tras un patrón coreográfico que tiende a combinar la verticalidad con la horizontalidad, esta secuencia gestual se repite. En su discurso, ausente de la candidez infantil, con un mirar estoico al público, predominan los *relevés* con desplazamiento, un *fouetté sauté en arabesque*, *rond de jambe sauté* continuados, y unas poses escultóricas, que recuerdan a Brahma –deidad creadora del universo en la mitología hindú–: en su

colocación, por el cruce de pierna doblada sobre la rodilla, y en el cambio estético de los brazos, como los cuatro brazos del dios. El cambio de mirada de la bailarina podría identificarse con las distintas direcciones en las que miran sus cuatro cabezas, como representación de la omnisciencia. La iconografía hindú refleja que, entre una de sus manos, sostenía semillas de Rudráksha, también conocidas como lágrimas de Shiva Nataraja, el dios de la destrucción, necesaria esta para el renacimiento. ¿Son semillas lo que envía a la atmósfera?

Los brazos de la intérprete, con las palmas de las manos como cuencas, parecen recoger las llamas ardientes que utiliza Shiva en la cremación del mundo o ser la protección del alma perturbada. En su danzar cósmico, coronado por el fuego, accede a este tipo de vibración contrapuntística, que precisa de la revelación trascendental, protectora en la meditación de la energía que fluye a través de todo su cuerpo, y con la naturaleza (Pizarro, 2014).



Figura 63. Arriba derecha: Escultura de bronce de Brahma, siglo XIX (Armajeur, s.f.). Abajo izquierda: Escultura Shiva como Señor de la Danza (Nataraja). Aleación de cobre, periodo Chola (880-1279) (The Met, s.f.). Las restantes fotograma de la hija de Medea

Coomaraswamy (2006) describe la metáfora del baile de Shiva respecto al pensamiento hindú:

Por un lado, su concepción cíclica del mundo y de la historia y la consecuente negación del progreso, reflejada en la danza eterna, imparable, que, pese a ser el origen de la vida y el inicio del ritmo vital, tiene lugar en el escenario de la muerte, el crematorio; por otro, la idea del mundo y de la existencia como algo súbito y azaroso, pues ésta, como la danza de Siva, es espontánea y casual, un juego desinteresado y fortuito; y, finalmente el Siva Natarāja es también el andrógino, el ser dual que aúna en sí todas las polaridades, el símbolo, por tanto, de un arte totalizador y trascendental que nos permite vislumbrar la armonía perfecta del universo, que anula las contradicciones y agrupa los contrarios, hechizándonos y haciéndonos sentir esa vibrante emoción que es *rasa* (Coomaraswamy, 2006: 13).

¿Es esta una metáfora de lo que Medea aspira en su micro universo, en pro de alcanzar su liberación interior, para reiniciar su vivir, despojada de lastres, aunque tenga que destruir su rol maternal en ese proceso de renacimiento? Al final del ballet la escena será similar a ese crematorio, con la distinción de que no es fuego en sí, sino la llama ardiente de la mujer, ya no madre, que arrasa con lo que ha de purificarla. Un ser que ha sido estudiado por las fuertes tensiones internas que debe soportar, y en cuya identidad entre lo femenino y lo masculino se convierte en un ser andrógino, al igual que Clitemnestra. ¿Medea hechiza como Shiva en su danza polarizada? ¿Se puede entender esta recreación de la danza hindú infantil como una alegoría a ese Brahma de las cuatro cabezas? Estos son significados impresos a posteriori en la lectura, pero que no se reducen a esta tradición simbólica, sino que también se encuentra, si entendemos su *mover* afín a esta deidad, una equivalencia respecto a la novela de Christa Wolf. En la primera intervención de Jasón, cuenta cómo vio beber a Medea en una fuente de palacio, dice: “por cierto un prodigio asombroso: agua, leche, vino y aceite fluían de las cuatro bocas, orientadas exactamente a los cuatro puntos cardinales” (Wolf, 1998: 43). Es Brahma la fuente de la que absorbe Medea el agua, símbolo que se traga “a grandes tragos” (Wolf, 1998: 43). En este relatar sería su hija, la de Medea, el flujo purificador de ese líquido que emana la fuente, regenerador en su espiritualidad.

La niña, en un gateo animalizado se dirige hacia el lado derecho de la escena, donde están dispuestos sin orden aparente más cubos. Se coloca uno sobre la cabeza,

mientras camina, introduciendo sus pies en su interior, uno tras otro, avanzando en círculo como si caminara sobre las piedras salientes de un río. El niño abre los ojos, coincidiendo con la irrupción de la cuerda en el paisaje discordante de la melodía, a través de los violonchelos y contrabajos escalonadamente; hasta que, en el acorde del piano se apoya el *glissando* ascendente de la orquesta, el cual finaliza en las notas acuosas de lo que se asemeja al carillón y la flauta²⁷⁵. En este cambio melódico, se introduce cierta gravedad, como si su juego fantasmal estuviese transgrediendo lo prohibido, vedado de su solitario recreo. La niña va al encuentro de su hermano, con la calma de la llovizna musical, sin erguirse hasta que escala por el tronco. Lo despierta. Él se deja escurrir en un abrazo más robusto, termina colgado y salta a la tierra.

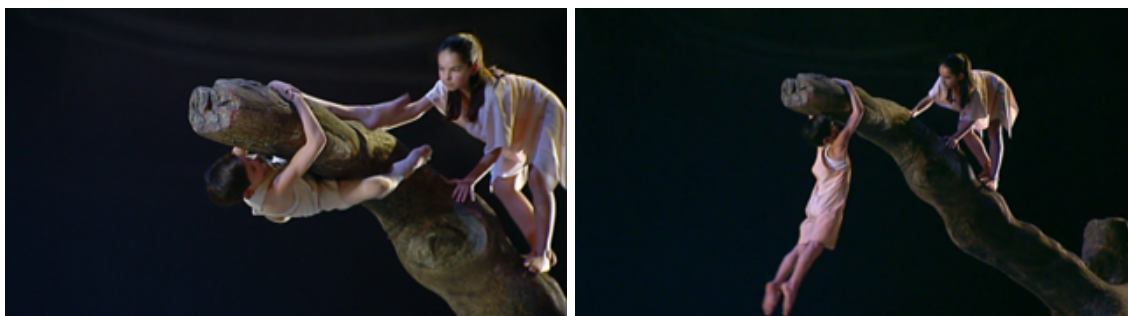


Figura 64. Los hijos de Medea sobre el árbol.

El movimiento del niño es menos rígido, hacia la organicidad de unos brazos hincados sobre el suelo, en un *grand plie* en primera posición que recuerda a *malasana* – asana de yoga –, repetida esta en distintos puntos. El dibujo musical se mantiene repetitivo, con la excepción de que, en armonía con su andar en diagonal, la nota Sol⁶ empieza a marcar el pulso constante, camuflado en la sonoridad general, pero recordando a ese inicio.

En su coreografía se alterna el nivel inferior: en el arrodillar turnado de cada pierna y en el roce de la yema de los dedos, deslizándose en semicírculo por la superficie; y el superior: en el estiramiento en *tendu derrière* terminando de completar el movimiento orbicular del brazo. A este le siguen gestos, en los que atrapa algo sobre sus manos, para lanzarlo en un giro sobre sí mismo. La realización del video nos impide ver lo que ocurre en la escena, el ojo de la cámara pasa a ser el *mirar* del espectador, decide qué debemos ver. Se intuye que la niña observa el juego de su hermano, pero regresa a enmascarar su

²⁷⁵ Al tratarse de una obra contemporánea, no se ha tenido acceso a la partitura, por lo que las referencias introducidas respecto a la música proceden de la escucha del ballet.

cabeza con el cubo. El Sol se sustituye por una nota más grave, para repetir la primera secuencia, en este caso cara al espectador, en un crescendo musical, acentuado por el *mover* arácnido del piano sobre las teclas: inca el codo al suelo, hace deslizar su brazo con la mano extendida como si recreara el derrame del agua de su recipiente. El movimiento coreográfico del hijo es una recreación gestual del juego de la niña entre los baldes metálicos: introducir el pie en el cubo, tomar otro con la mano derecha, cubo sobre cabeza con los brazos aplastados en 5ª posición, entrada del cuerpo completo en el cilindro.



Figura 65. *El juego infantil del hijo (Preljocaj, 2007).*

La segunda y la tercera imagen son similares al compendio escénico de la hermana, entre cubos. Al ocultar su rostro, ¿está siendo partícipe tan solo de un juego infantil o es esta ya la anunciación del acto sangriento del que seremos testigos al final de la obra?



Figura 66. *El juego infantil de la hija (Preljocaj, 2007).*

La orquesta vuelve a emerger en un clímax pasajero, coincidiendo con la entrada de Medea desde la diagonal inferior izquierda, para apagarse de nuevo. Toma un cubo lleno, se acerca a sus hijos, y vierte un líquido blanquecino, sobre dos de los recipientes. ¿Serán también los barreños que purificarán con su agua la piel inocente? Medea los alimenta. Es la leche materna. Así que el hueco vacío sobre el que tan insistente jugaba la niña es también metáfora de su útero, espacio de recogimiento, lugar protector, templo sagrado, cobijo energético de placer y de vida. Lecho del embrión antes de partir hacia el seno de la tierra, como Gran Madre. En la cultura celta es “la bebida de la inmortalidad” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 632), ¿pretende Medea hacer ya inmortales a sus hijos como la tradición arcaica mítica de Eumelo?

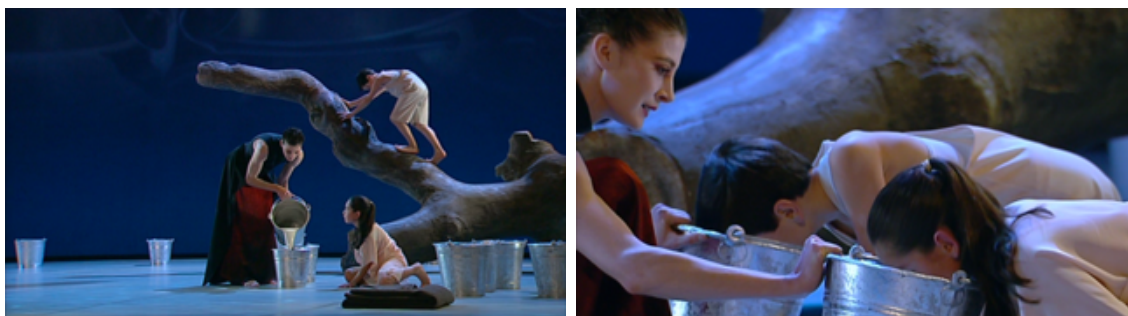


Figura 67. Medea “amamantando” a sus hijos (Preljocaj, 2007).

Beben seguido, se nutren de su jugo. Sonríen. Medea acaricia a ambos en su seno. Hay amor desbordante, ternura. Al indagar Preljocaj en el sentimiento materno, se aleja de las lecturas de Séneca, José Bergamín y de Anouilh; más presente esta en Eurípides.

Tras este momento de acción expresiva, sin haber en la armonía grandes cambios, los tres empiezan una danza conjunta, en la que se transmite el candor de la relación maternal, la diversión cómplice de una madre que imita a sus hijos. Que mira con afecto y que sigue con admiración su *contar* pueril. Ruedan por la escena, caminan agachados, se yerguen, y repiten exactamente la misma secuencia coreográfica del *solo* de la niña del inicio. Medea sí los mira, no pierde ojo sobre ellos, pero los niños están impasibles absortos en su *mover*, hipnotizados. A este patrón se le introduce una leve variación, como transición para recuperar las poses que recuerdan a un danzar balinés.



Figura 68. Medea y sus hijos en la pose hindú (Preljocaj, 2007).

A esta primera parte coreográfica, le sigue una transición en la que la capa de Medea se convierte en disfraz para continuar con la idea de juego. Transformación. Mutación. Dragón oriental que, con su nocturna escama, augura lo demoníaco. En el mito, fue el guardián del vello cino, y es también serpiente. En el ballet, se utiliza como mecanismo para hacer salir del foco escénico a los niños, aunque, debido a que no hay un plano general en ese momento, no sabemos si dirigen una mirada a sus padres, o permanecen ajenos a su discurso.



Figura 69. Medea contemplando los juegos infantiles de sus niños (Preljocaj, 2007).

Los ardores eróticos de Afrodita: Medea y Jasón.

El piano se hace más presente a través de unos acordes que utilizan un *ritardando* cadencial para incrementar el contraste con la entrada de la cuerda, en saltos *interválicos* grandes. Esta frenética entrada, resalta el encuentro entre Medea y Jasón, que seguimos situando instancias previas al tiempo dramático del texto euripideo, senecano, y en general, a todas aquellas versiones en las que no se llega a retratar ningún momento de apacibilidad alegre. Antes de saber Medea la traición que le espera.

Aunque no hay ajuste cronológico en el tiempo dramático que permita entender el siguiente fragmento como el hipotexto literario utilizado, el hecho de hacer equivalente

el protagonismo de los ojos también en la danza dual de los que son ya esposos, o lo fueron, habiendo sido padres, permite establecer un puente con Apolonio de Rodas. Esta entidad significativa, de gran fuerza metafórica, aparece en las *Argonáuticas* en el momento en el que se relata su encuentro mutuo, cuando Medea entrega a Jasón la pócima que lo auxilie en sus pruebas suicidas –vv. 1008-1025–:

Y ella, bajando su mirada, sonrió/ de modo angelical [...] y de nuevo le miró con sus ojos de/ frente [...] y cautivaba los radiantes ojos de ella [...]. Ellos dos unas veces fijaban/ los ojos en tierra, llenos de pudor, y otras en cambio se lanzaban/ miradas entre sí, sonriendo amorosamente bajo sus/ brillantes cejas (Apolonio de Rodas, 1996: 246-7).

La intensidad de la mirada, uno frente al otro en diagonal y a gran distancia, se refuerza con la dinámica de *ff* –*fortísimo*– que va descendiendo en progresión hacia un *mp* –*mezzopiano*–. Esta transición es equivalente a la gramática coreográfica, a través de una danza enérgica ejecutada en paralelo, uno frente al otro, aproximándose entre sí. Los saltos reafirman esta atmósfera, en especial: el *fouetté* con torsión en *attitude*, el *sissonne a la seconde* con *enveloppé*, el *sauté en paralelo* con los brazos hacia atrás o el *temps leve arabesque*. En este enfrentamiento se refleja un aspecto identificativo del tipo de relación que caracteriza a los actantes. Medea está en el mismo nivel que Jasón, el dominio es mutuo, hay una presencia energética común, y cuando se alcanza el *pp* –*pianísimo*– hacia una reducción orquestal que, sin embargo, no es apacible, sino que está impregnada de un halo de seriedad introspectiva, llega el decaimiento. La pareja se inclina, a través de un *plie* en paralelo, agachando la cabeza, parecen querer sugerir que sus hijos no han de mirar lo que vienen a continuación, pues también se ocultan, dentro de sus respectivos cubos. ¿Es una regresión al útero materno?

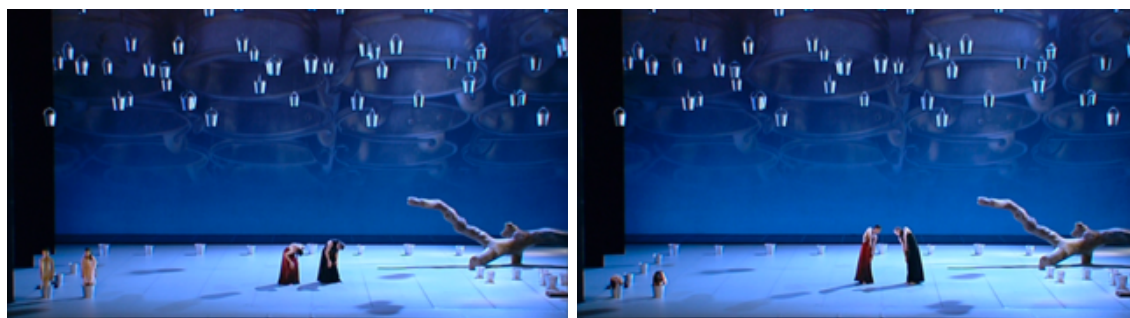


Figura 70. En el lado izquierdo de la escena, los hijos; en el centro, Jasón y Medea (Preljocaj, 2007).

Al no permitir Preljocaj un mirar infantil que sea testigo de la relación de la pareja se sugieren dos posibilidades: por un lado, que se esté narrando un tiempo anterior a su nacimiento, cuando todavía estaban en la Cólquide, por otro, que se haga como en la tragedia de Eurípides, donde la Nodriza, ante el torrente emocional que avecina la relación tormentosa entre Jasón y Medea, les obligue a desaparecer de la estancia –vv. 101-105–: “Apresuraos a/ entrar en casa y no os acerquéis a su vista ni os aproximéis/ a ella, guardaos del carácter salvaje y de/ la naturaleza terrible de su alma despiadada” (Eurípides, 1991: 217).

A través de las notas pedal disonantes, mantenidas por los diferentes elementos sonoros, en el registro más agudo de flautas y clarinetes, se evoca el origen entre ambos. La profundidad interpretativa, recorre los cuerpos, en el desgarrar de esas notas extremas que constituyen el *pas de deux*. La mirada tiene una gran fuerza expresiva durante toda esta escena, en la que indagan en torno a sus pasiones, a los roles que representan en la relación, en donde los hijos se mantendrán en una presencia latente, constante, pues su latir no se puede apagar todavía. ¿Nace su danza del hechizo de Medea sobre Jasón, de aquel que relata Eurípides o del que Séneca es testigo, como detonante de la victoria argonáutica sobre la reliquia codiciada? En Wolf (1998) Jasón cuenta este tipo de sabor que embriaga sus sentidos:

Medea me llamó por mi nombre, como si por primera vez se diera cuenta de mi presencia, me mantuvo a la distancia del brazo y me examinó de una forma que, de haber estado menos embrujado, hubiera encontrado impropia, diciéndome luego sería, casi solemnemente, como si acabase de decidir algo: Te voy a comer el corazón (Wolf, 1998: 46).

El hombre continúa su relatar en la novela ejerciendo el foco sobre los ojos que parecen hipnotizarle: “tuve que explicar a aquellos ojos” (Wolf, 1998: 48). Jasón adopta ahora en el ballet la actitud de sumisión. Se ralentizan los movimientos, pues parece que están recordando un tiempo de gestación anterior, en el que es Medea quien lo sostiene, quien toma el lugar dominante. Jasón se entrega a su influjo, incluso se observa la fortaleza de la mujer frente al hombre, con ese brazo que hace presión en su garganta. En este momento se encuentra una alusión ideológica a la posición de Medea como mujer empoderada, iniciada desde el discurso euripideo, pero retomada a posteriori por otros referentes que reinterpretan el mito. Es la exaltación de un triunfo de género. Jasón pierde

en esta danza su voluntad, incluso llegando Medea a moverle el cuerpo, cual marioneta en sus manos, hasta que, en la entrega sexual, su cuerpo también se somete. De este modo, en todo su diálogo existirá esta tensión, como un tira y afloja que debe ceder el uno al otro.



Figura 71. Arriba dominio de Medea, abajo Medea se somete a Jasón (Preljocaj, 2007).

Por otra parte, al permitir Preljocaj el encuentro entre los amantes, entrega al espectador una valiosa información respecto al tipo de amor que los une, además de exponer los antecedentes que “justifiquen” la reacción de Medea. De nuevo recurrir, como en el caso de Graham, a la *Medea* de José Granero, quien también permite tras el enfrentamiento, un encuentro pasional. En este caso Medea está tumbada, Jasón la acaricia y toma su cuerpo. A partir de entonces, el movimiento de los niños se convierte en el contrapunto imitativo que origina la variación de los padres: primero el codo suspendido en el aire, luego los brazos colgantes. Es una pequeña alusión a su existencia por parte de la acción.



Figura 72. *Contrapunto imitativo coreográfico (Preljocaj, 2007).*

En este momento el danzar se acelera, la música sirve de nota bordón a las melodías que interpreta el cuerpo, como el ronco de una gaita, continuo al margen del dibujo melódico; así igual el *mover* del bailarín es “ajeno” a lo orquestal. En el discurso coreográfico abundan los saltos, los giros y los grandes movimientos de los brazos en hélice; hasta que vuelve la pausa con movimientos más lentos.

Jasón sostiene su cabeza obligándola a mirar en una dirección. Se producen aquí los primeros *portés* de la obra sobre los hombros del hombre, estando este de rodillas y sosteniéndola por el abdomen.

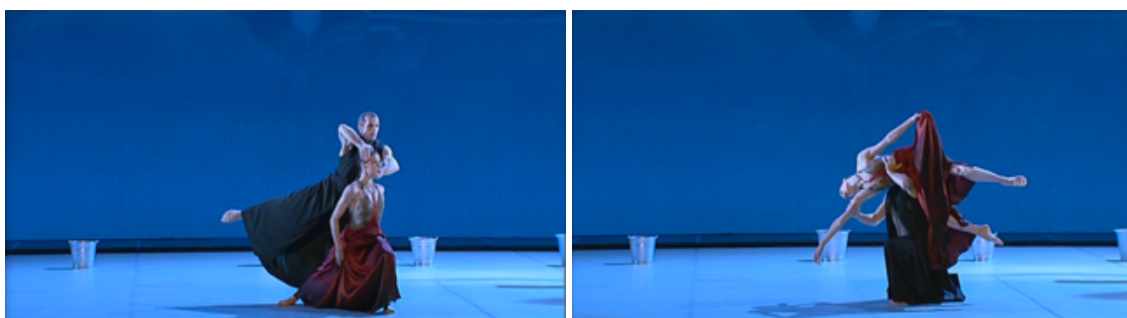


Figura 73. *Pas de deux Jasón y Medea (Preljocaj, 2007).*

Y, mientras ellos continúan en un bailar que explora el nivel superior e inferior, con caídas al suelo y elevaciones, los niños también se levantan, sujetándose su propio vientre, el mismo que después sostendrá su madre, para encogerse de nuevo. Parecen semillas habiendo germinado, el tronco de sendos árboles erguidos sobre una maceta. Es el primer momento en esta escena, en el que Medea los mira, el reconocimiento de que de su vientre han nacido, se expresa en su arrodillarse para extender los brazos a su dirección. Está abatida ¿Se huele lo que está por venir? ¿O en su abandono sobre el cuerpo de Jasón tan solo hay confianza? ¿Por qué ese gesto brusco, separando sus manos de su agarre y manteniéndole la mirada? En este momento vuelven a acelerar su tempo interno, respecto a la música y, aunque hay paralelismo en sus movimientos, Medea también

parece estar más rauda respecto a Jasón. Esta sección termina dejándola a ella reposando sobre una manta doblada, en el lado derecho del escenario, en primera instancia, delante de los cubos. El despertar del sueño de Medea estará turbado por el tejido de la mentira. ¿Se sentirá Medea calmada en su respirar pausado? O será un sueño engañoso como el que padece la protagonista en el *Canto III* de Apolonio de Rodas (1996) –v. 619–, a quien “la turbaban engañosos ensueños funestos” (p: 231), pensando en Jasón enfrentándose a las pruebas. ¿A qué tipo de despertar se enfrentará la Medea de Preljocaj?

¿El abrazo paternal de Jasón o la traición del amante fogoso?

Jasón se acerca a sus hijos. La niña tiesa como la acacia más recia, es transportada por su padre en lo más alto sobre su cabeza, con los brazos extendidos como si de un trofeo se tratase. La deposita perpendicular sobre el vientre de su madre. Mientras, el niño se mueve orgánico, pero con un rictus que evita la expresividad. Lo transporta también y los cubre con su abrigo, como si el velo negro del tejido pudiese ocultarles la traición. Estas acciones, como entidades sémicas, aluden al tipo de relación de Jasón con sus hijos, entendiendo como motor de los hechos: la manipulación. En su *mover* no hay rastros de ningún tipo de afecto, son piezas de ajedrez que sacrificar para poder liberar sus instintos. No se encuentra instinto paternal, como dice tener el Jasón de Séneca (1979) –vv. 545-549–: “El amor de padre me lo impide [...] Ellos son mi/ razón de vivir, ellos, el alivio de mi pecho consumido/ por los sufrimientos. Antes podría estar privado de/ respiración, de mis miembros, de la luz” (p: 317). Tampoco se puede determinar que este tipo de tratamiento se relacione sus ansias de poder real en Corinto. En Eurípides, Jasón se dirige a sus hijos, en el cuarto episodio, con una posición más dominante, en la que demuestra que su bienestar irá ligado a sus acciones –vv. 914-922–.

[Y a

vosotros, hijos míos, con sumo cuidado, vuestro padre
os ha procurado la salvación con ayuda de los dioses.

Y creo que un día estaréis entre los primeros de esta
tierra corintia con vuestros hermanos. Creced, pues,
que el resto lo llevará a cabo vuestro padre y quien
de los dioses os sea propicio. ¡Que pueda veros bien
criados y, en la flor de vuestra juventud, superiores
a mis enemigos! (Eurípides, 1991: 246).

Este hacer *mover* a los niños sobre su cabeza, puede indicar esta intención de ensalzar sus virtudes, de situarlos en un lugar prioritario cercanos a los dioses, como dice Eurípides, al alzarlos al cielo. Es esta su forma de transmitir su respeto que, en cambio, no se demuestra en otras facetas, pues los deja sobre el vientre de su madre, creyendo que su regazo es un lugar de protección. En Preljocaj todavía no hay otros hijos, otros hermanos que los acompañen en su vivir, en cambio sí está ese énfasis en el crecimiento, trasplantando sus “semillas” del útero metafórico que es el cubo, al útero real sobre su madre. Eurípides (1991) dice que él se ocupará de su dicha, y así en el ballet Jasón se encamina hacia ese camino escogido, alejado de Medea.



Figura 74. Jasón con sus hijos (Preljocaj, 2007).

Casi al mismo tiempo, entra Creusa –nombre que también Preljocaj utiliza para identificarla como en la versión romana–, caminando, desde el mismo lugar que lo había hecho Medea, pero atravesándolo para volver a entrar desde el lado opuesto. Así, hay un lugar también para dar voz a esta mujer, que se convierte en el vértice central de Jasón. No se encuentra abatida como la Glauce de Christa Wolf, tampoco sumisa como la de Martha Graham, o la de Bergamín, que se dirige desesperada a una Medea que intenta auxiliarla; está más bien poseída por una gran fuerza interna.

La mirada se hace de nuevo protagonista en la constancia del observar incisivo de Creusa, mientras la melodía pasa del *sostenuto* agudo del viento, con las pinceladas acentuadas del registro más alto del piano, a una transición entre notas que suprime los

portamentos, insistiendo en ese viaje entre puntos, para emitir con los *glissandos*, lo prohibido. Toda la agrupación se dirige hacia los graves, augurando una caída, la emergencia de los impulsos de la pasión. Es significativo que Medea y sus hijos, permanezcan en la escena; pero todavía más que sea Creusa quien tome el rol dominante; mientras, Jasón parece desconcertado ante su belleza. Se hace silencio, pero en la ausencia persiste el zumbido del discurso. Es ella quien toma la iniciativa, en una danza frenética que busca la pausa en el momento convenido, acompañada de una mudez orquestal, que deja al descubierto los sonidos físicos de la bailarina y un leve rumor de fondo, difícil de identificar, pero que recuerda, si eso es posible, al ruido del aire.

Su cuerpo realiza ondas, iniciadas desde la cabeza y prolongadas por el tronco. El movimiento de serpenteo de su mano, en diagonal hacia abajo, hace *mover* a Jasón, quien había estado observándola en su solo, parece que está siendo encantado por un ser serpenteante. El paisaje sonoro rompe su mutismo y realiza un *glissando* electrónico similar al que ejecutaría una guitarra, coincidiendo con este gesto anterior.



Figura 75. Creusa serpenteando con su brazo (Preljocaj, 2007).

Entonces Jasón se une a su discurso de seducción. Identificar este movimiento con la serpiente es significativo, por ser un atributo que se asocia en la tradición mítica a Medea, por su condición de maga. Por su naturaleza metamórfica, ya que el animal muda su piel igual que Medea cuando se despoja del yugo doloroso de la venganza. En cambio, en *Le songe*, parece Creusa la serpiente.

Jasón se está entregando a la misma serpiente que custodia, según Kerényi (2009) el vellocino, tomando este la documentación del relato tebano de Cadmo y Harmonía, y también el de Apolonio de Rodas; pero no hay ya antídotos que puedan salvarle de sus artes. En su caso, un dragón que parece más una serpiente, por su largo cuello, su silbido y su movimiento ondulatorio. “Mientras éste serpenteaba, la joven [Medea] se lanzó/ ante sus ojos, invocando con dulce voz al Sueño protector/, el supremo de los dioses, para que

hechizara al/ monstruo” (Apolonio de Rodas, 1996: 269). En el ballet la serpiente es la que hechiza a Jasón, es la mujer corintia la que en su *mover* evoca este carácter expresivo, también respecto a la sinuosidad de sus desplazamientos por la escena. En un lugar concreto, pero que avanza y retrocede, gira, se voltea, dispuesta a “atacar”. Esta falta de voluntad en Jasón, que parece dominado primero por Medea y luego por Creusa, representa la ausencia en su ser del prototipo heroico de los relatos trágicos de la antigüedad.



Figura 76. Onda de Creusa en un profundo cambré (Preljocaj, 2007).

El segundo *glissando* se repite, en esta ocasión ambos bailan en paralelo, pero sin una sincronía completa. El inicio de esa sonoridad coincide con un profundo *cambré* de Creusa, con los brazos extendidos hacia atrás y, su final, con una pausa en la que ambos están uno frente al otro, mirándose a los ojos. El efecto de incitación sexual se acrecienta con la repetición del brazo serpenteante entre las piernas de Jasón, en este caso sin acompañamiento orquestal, una ondulación prolongada en su torso, de nuevo un movimiento iniciado desde la cabeza.

El gesto en sí encierra una gran carga simbólica, objeto metafórico que pasa de ser culebra, a ser entidad significante fálica. En esta función tratada desde el psicoanálisis lacaniano, el sujeto femenino se convierte en el *otro* que activa el deseo para la erotización corporal, entendiendo en su biología la ausencia del objeto, como castración de un vacío por llenar. En Anouilh (2004) es Medea quien siente este vacío, quien reniega de su ser mujer por las connotaciones sociales asociadas: “¡Amputada!... Oh, sol, si es cierto que vengo de ti, ¿por qué me has hecho amputada? ¿Por qué me has hecho mujer? ¿Por qué estos senos, esta debilidad, esta herida abierta en el centro de mí misma?” (p: 20). La castración fálica se convierte en un símbolo que actúa según Pava (2006) de forma diferente tanto en el hombre como en la mujer. ¿Creusa está reclamando para sí el goce fálico? Si esto es así, “cuando una parte de ese cuerpo de las mujeres está marcado por el

falo y su goce es fálico, existe otra parte de ese mismo cuerpo que no es ni está marcado por el falo” (Pava, 2006: 184). Al ser Creusa quien toma el rol reservado al patriarcado, su fantasía erótica toma el poder sobre el falo masculino, ¿es esta una negación del falocentrismo freudiano? ¿Es por esto por lo que Preljocaj introduce en el título del ballet el término “sueño”? Porque quizás supone un despertar de ese sueño eterno en el que parecen estar sumidas las mujeres, condicionadas por esa violencia sexualizada. Hélène Cixous (Beteta, 2009) utiliza la metáfora de un dormir soporífero en la mujer como abstracción de la violencia patriarcal. “Las mujeres han sido dormidas’ para establecer y naturalizar un enlace simbólico entre su cuerpo y el ideal de feminidad debidamente configurado por el discurso patriarcal” (Beteta, 2009: 164). Por eso Jasón hace dormir a Medea, cubriéndola con sus hijos y con su propia casaca, para que permanezca en un espacio sobre el que ejercer la debida imposición. En esta escena, Creusa está rompiendo la jerarquía sexual entre lo que se espera del hombre y lo que se espera de la mujer.



Figura 77. Creusa serpenteando con su brazo entre las piernas de Jasón (Preljocaj, 2007).

Otro *glissando*, un *porté* en el que Creusa se abandona sobre el brazo derecho de Jasón; otro, el empuje de Jasón con el pie, sobre la espalda de Creusa; otro, la mujer se agarra cual serpiente sobre la pierna izquierda del hombre, se desplaza; y otro, avanzan juntos en una danza en unísono, en la que destaca el *entrechat*, buscando la verticalidad, el torso fluido que permite una caída momentánea sobre las extremidades, y el cambio de dinámicas. Más *glissandos* con el viraje obligado del mirar, tomando Creusa su cabeza y, más y más, sujetándola Jasón por la cintura.



Figura 78. Secuencia coreografiada de *glissandos* (Preljocaj, 2007).

La danza sigue evolucionando, alterándose con *portés* y momentos de pausa en los que se prioriza la mirada, sea acechando cual animal agachado o estando de pie. Otro *glissando*, Creusa posa sus manos sobre sus ojos y deja deslizarlas al tacto completo de su piel, más allá del abdomen, traspasando el tocar de *otro* cuerpo al suyo propio. El contrabajo llama nuestra atención, para profundizar en un *glissando* colectivo: Jasón se posa de espaldas sobre Creusa y luego intercambian los roles. El silencio sigue cernido sobre la coreografía, entretejida ahora entre sus extremidades superiores, unidas como metáfora del acto sexual, en el que se explora el cuerpo ajeno.

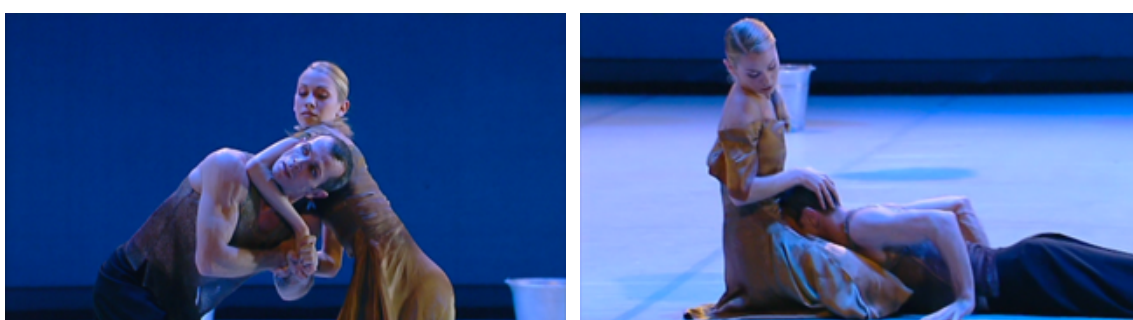


Figura 79. Encuentro sexual entre Jasón y Creusa (Preljocaj, 2007).

Se ha alcanzado el hechizo. El contraste entre agudos y graves de la orquesta, y la reducción de los silencios hasta llegar a la supresión, hacen patente la llegada de la explosión pasional del orgasmo, coincidiendo coreográficamente con la pasada de Creusa entre las piernas de Jasón. La aleatoriedad que ha dominado gran parte de la obra se fragmenta con la inclusión de un pasaje que permite sentir la pulsación rítmica del piano

con los *chops* de la cuerda. Su secuencia coreográfica no termina, pero sí hay una separación física entre ambos, un enfrentamiento, en cuanto a la disposición de los movimientos entre sí. La velocidad se acelera, para volver al ralentí, vuelven a unirse. Es entonces cuando los pasajes del piano parecen identificarse con la voluntad de Jasón y los *glissando* del viento con Creusa. Hasta que la lengua de Creusa termina sobre la nuez de Jasón, también serpenteando. Es el turno de Jasón, pero ella lo aparta, está jugando con sus deseos de placer.

La percusión y el piano toman la voz de la atmósfera, cuando la pareja se acerca al árbol, el mismo que simbolizaba a la madre, el mismo en el que habían reposado sus hijos. Medea entonces despierta, arroja con cuidado a sus hijos, vemos al fondo como se consume la infidelidad, todavía ajena a ella. La orquesta va en *crescendo*, entonces los ojos de Medea descubren la verdad, con unos compases bien rítmicos. La iluminación se apaga dejando franjas parciales, en tonalidades azuladas y amarillas, resaltando la rama del árbol y los cubos. Medea se llena de cólera, parece gestarse la ira entre sus manos, como una bola de fuego.



Figura 80. Despertar de Medea ante la traición de Jasón (Preljocaj, 2007).

Este encuentro “fortuito” entre los amantes puede entenderse como parte de una pesadilla gestada en el inconsciente de Medea, como premonición, permitiendo al espectador adentrarse en sus laberintos oscuros y ser testigos del tipo de enamoramiento descrito. El despertar onírico es un recurso utilizado desde la épica homérica (Fernández, 2002) como espacio en el que aparecen personajes sobrenaturales, de procedencia divina o como sueño premonitorio, como en Penélope. Es este tipo el que Preljocaj hace emerger, como ocurre en Apolonio de Rodas, cuando Medea presagia, sin que sea exactamente su imagen fantaseada la estructura dramática de cómo ocurren finalmente los hechos: que es ella quien logra la hazaña o que la razón de la presencia de Jasón en la Cólquide es tomarla como esposa. No se trata de una transducción explícita, pues lo soñado no coincide con

el posible hipotexto clásico, sino que es una transferencia recursiva de cómo desde los textos se utiliza el mecanismo onírico. En el *Canto III* para el despertar de Medea –vv. 632-634– dice Apolonio: “Con el clamor el sueño la/ abandonó. Se alzó agitada por el miedo, y a su alrededor/ de uno y otro lado miró las paredes de su alcoba” (Apolonio, 1996: 231). Esta vuelta en sí en la agitación de la pesadilla es el mismo despertar de la Medea de Preljocaj, con la diferencia de que esta ha descubierto la infidelidad de su esposo.

También en Anouilh (2004) se hace referencia al sueño como visión, como figuración que se produce a partir de una alucinación por sentirse Medea insegura sobre lo que ha ocurrido, le dice a la Nodriz: “Diez años han pasado y la mano de Jasón me abandona. Me recupero. ¿He soñado? Soy yo. ¡Medea!” (Anouilh, 2004: 20). En el ballet no hay Nodriz a quien Medea pueda narrar este sentimiento que transmite la bailarina, pero su monólogo es igualmente válido. De esta ira desenfrenada es partícipe la música, con una orquesta que parece entrelazarse con el enredo emocional que padecerá Medea. Los *pizzicatos* reflejan su gran turbación, son las punzadas de dolor a un corazón que ama a Jasón, los arpegiados del piano le arrebatan la caricia, convirtiéndose en la araña que hiende las uñas sobre la piel mientras las entradas aleatorias claman su grito.

El solo de Medea avanza en dirección a donde se encuentra la pareja, ajena a su presencia. Medea recupera la secuencia infantil en la que se identifica su amor hacia sus hijos, aquella que realizaron juntos, en el *grand plié* profundo y en el soplar. También, como alusión a ellos, Medea se dice como la de Séneca –vv. 40-43–: “En las mismas entrañas busca el camino para la/ venganza, si estás viva, alma mía, si algo te queda de/ tu antiguo vigor” (Séneca, 1979: 292). Los giros descontrolados con desplazamiento le hacen enroscarse sobre sí misma, ¿es el ahorcamiento de la serpiente Creusa, que ha invadido su lecho?

En el abrir los ojos de Medea en *Le songe*, se encuentra también otro tipo de despertar, el del desconcierto, el del dolor, la furia y la venganza, el de una cólera reflejada en los movimientos con amplitud espacial, con grandes desplazamientos, –vv. 52-56–:

Cíñete de cólera y prepárate para una catástrofe
con todo tu furor. Que la historia de tu repudio se equipare
a la de tu boda. ¿De qué modo abandonarás a tu
marido? Del mismo modo que fuiste tras él. Rompe ya

cualquier indolente demora. Un hogar que con un crimen
se formó, con un crimen hay que abandonarlo (Séneca, 1979: 292)

Jasón limpia la piel de Creusa, purificándola o impregnando de semen su útero, la orquesta en este momento relaja transitoriamente la intensidad alternada de su intervención. Medea es testigo y la agresividad crece dentro de sí, a través de movimientos violentos contra su propio cuerpo. Se está ciñendo de cólera, como le ha instado Séneca que haga. Las grandes extensiones que parten del *plié* se escupen, termina abatida, en un reposo para tomar aire, mientras la pareja continúa su ritual con el agua. El baño alude a la sensualidad, la regeneración o la renovación espiritual, es vida.



Figura 81. Baño purificador. Medea abatida (Preljocaj, 2007).

Entonces se produce un *pas de trois* en el que, en un primer momento Medea continúa con su secuencia coreográfica, mientras Jasón y Creusa fluyen con complicidad, hasta que se unen los tres. Es la mujer mancillada quien sujeta a la amante por el brazo, obligándola a un encuentro a viva voz.



Figura 82. Pas de trois entre Creusa, Medea y Jasón (Preljocaj, 2007).

El rechazo es evidente, y este está presente en aquellas obras en las que se castiga a Creusa con su muerte. En Séneca –vv. 126-127–: “Tiene una esposa; contra ella hay que desenvainar/ el hierro. ¿Es esto suficiente para mis males?” (p: 296). En Eurípides –vv. 161-165–:

¿Veis lo que sufro, encadenada con grandes juramentos a un esposo maldito? ¡Ojalá que a él y a su esposa pueda yo verlos un día desgarrados en sus palacios, por las injusticias que son los primeros en atreverse a hacerme! (Eurípides, 1991: 219)

Por eso desconcierta el “abrazo” al que ambas en un segundo se abandonan, sin estrechar los brazos, dejando reposar la cabeza una sobre el hombro de la otra. Christa Wolf (1998) dará cuenta de la influencia positiva, para el estatus moral de la mujer sobre Glauce, en su caso, creando episodios en los que Medea se convierte casi en su mentora. También en Anouilh (2004) Medea, dirigiéndose a Creonte solicitará que se le ponga delante la mujer que la sustituirá al lado de Jasón, pues dice: “tengo mucho que enseñarle a ella” (p: 27), todas las zonas oscuras de Jasón. ¿Es este el apacible recuerdo que identificar en este encuentro? No hay otro momento en el discurso en el que se borre la ira de Medea por su gran traición. Tanto Jasón evita que Medea se encare con Creusa, en un enfrentamiento, como él mismo parece querer un amor dividido en el que podría haber un hueco para un abrazo colectivo.



Figura 83. Abrazo (Preljocaj, 2007).

El *pas de trois* se basa en un tira y afloja constante, en el que cada uno intenta que su honor esté por encima del resto. Resalta la sincronía coreográfica entre Medea y Creusa, como si ambas le reprochasen a Jasón su actitud: *fouetté arabesque*, *piqué retiré en dedans*, *grand plié en 2ª posición* sosteniéndose las rodillas con las manos. El conjunto se camina hacia un vigor orquestal en *ff* –*fortísimo*–, por los quejidos de las cuerdas, el viento descontrolado, los sonidos disonantes, hasta que Medea derriba a Jasón. Intenta tomarlo de nuevo, recuperarle, olvidar su infidelidad. La Medea de Séneca también quiere recuperar a Jasón, como en *Cave*, pero en Preljocaj Creusa se encara a ella. Ya se ha expuesto el cambio de arquetipo introducido en el ballet en este personaje, que, por otra

parte, había sido identificado como adversaria desde el propio juicio de Medea –vv. 495-496–: “Al darme ese consejo a mí, haces un favor a Creusa: le quitas de delante una odiosa rival” (Séneca, 1979: 315). En tanto transducción mítica, este es uno de los momentos más claros, en los que el texto trágico puede entenderse como intertexto del texto coreográfico. A excepción del hecho de que, en el ballet, Preljocaj hace de Creusa una presencia patente, no solo un no-cuerpo aludido como ocurre en las tragedias clásicas.



Figura 84. Creusa evitando que Medea encandile a Jasón (Preljocaj, 2007).

Jasón de hecho tiene que separarla, evitar que la agresividad de Creusa desate la furia de Medea, aunque es importante aclarar, que no hay una fuerza superior en sus acciones respecto a la princesa. Se equilibra, se despoja de esas atribuciones arquetípicas de hechicera ligada a poderes extraterrenos.

Los soplidos del viento, emitiendo sonidos con exceso de aire, coinciden con el caminar en *relevé* de Medea, clavando sus pies en la tierra con cierta contradicción entre el vigor de su andar, que llega hasta la altura del *retiré en dedans* y la expresión desolada del rostro, en la que realmente predomina el desconsuelo por la acción dramática. La percusión junto con los *chops* agresivos de los arcos sobre las cuerdas acompaña a cada uno en su propio psicologismo interno, cada uno en un punto de la escena, formando un triángulo invertido, en el que Medea es el vértice más cercano al prosenio. La gran tensión orquestal se relaja y de nuevo la mirada entre ambas mujeres servirá como enlace discursivo. La Medea de Anouilh (2004) le dice a Jasón que su amor es pasajero, que siempre habrá otras lagunas en las que enterrar su rostro: “Irás a beber en otros ojos, a chipar la vida en otras bocas, a tomar un pequeño placer de hombre donde puedas” (p: 35). Así los ojos de Medea y Creusa se unen varias veces, pero no le interesa advertirla, es una pelea de fieras, en la que Jasón está en medio.

En el patrón coreográfico volvemos al inicio, repitiéndose ciertos movimientos con la diferencia de que ahora se presiente el agotamiento emocional, también en el *mover*

intensivo de la orquesta. Otro mirar, ahora el de Medea y Jasón hará que la sonoridad baje la fuerza expresiva, pero no hay calma. No ha logrado, como tampoco la de Anouilh (2004) devolver a Jasón a su hogar: “¡Jasón! No te vayas así. ¡Vuélvete! Grita algo. ¡Vacila, sufre! ¡Jasón, te lo suplico, basta un mito de angustia o de duda en tus ojos para salvarnos a todos!” (p: 50). En este momento, en el relato teatral, la Nodriz le dirá que despierte a los niños, pero en *Le songe* no son necesarios intermediarios de este tipo por la reducción radical de actantes.

El sacrificio infanticida de Medea

Los niños despiertan de su sueño, recuperando el juego del dragón bajo la tela; rodean a su madre, esta los sostiene, levanta la manta y juntos preparan un lugar donde reposar sobre ella. Los abraza, con un cariño que parece no contener, hasta que el golpe del timbal hace que se levante apresurada. Hay este tipo de cariño también en Séneca (1979) –vv. 945-948–: “Criaturas queridas, único consuelo de mi atormentado/ hogar, venida aquí y echaos sobre mí en estrecho/ abrazo. Que os tenga a salvo de vuestro padre, con tal/ de que también vuestra madre os tenga...” (p: 336-7).

Se despoja de su ropa y se queda frente a ellos con agresividad. Los hace rodar por el suelo, sujetándolos con cariño, pero al mismo tiempo se halla en ella una fuerza impulsiva, debatiéndose entre su amor de madre y su honor de mujer. Mira a sus retoños, como en Eurípides, cuando dialoga con el pedagogo, entre los vv. 1002-1250. Dice Medea –vv. 1042-1044– “Mi corazón desfallece, / cuando veo la brillante mirada de mis hijos. / No podría hacerlo” (Eurípides, 1991: 250). En este mirar también están las palabras de Anouilh (2004): “¿Tenéis frío? No os haré daño. Seré rápida. Sólo el tiempo para el asombro de la muerte en vuestros ojos. (*Los acaricia*). Venid que os tranquilice, que os estreche un minuto, cuerpecitos cálidos” (p: 55).

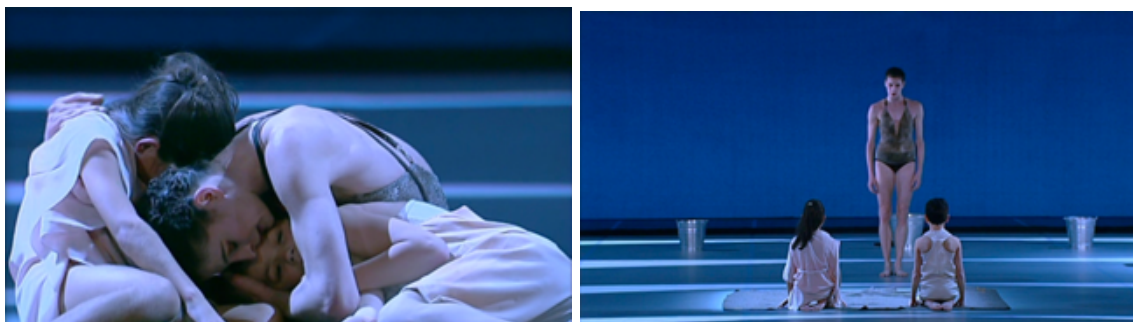


Figura 85. *El amor doloroso de Medea con sus hijos (Preljocaj, 2007).*

Pero, al mismo tiempo, sale el ímpetu vengativo, en el que tiene que limpiar lo que Jasón ha ensuciado. Dice Medea –v. 1049–: “Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser/ el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme” (Eurípides, 1991: 251). Es entonces cuando toma uno de los cubos, con energía, lo arrastra de rodillas. ¿Hay dolor más grande que tener que hacer tal sacrificio? Medea se clava los codos sobre el abdomen. Las entrañas que alojaron un día sus cuerpos están sangrando en su ser. Salta, elevando los pies por detrás de su cuerpo, con los brazos extensivos hacia lo más alto, recordando en este paso al que ejecuta la Medea de Graham tras el vestido.

Los niños están sosegados, recuperando de nuevo esa secuencia coreográfica – ejecutada en el inicio del ballet por la hija–, la cual se ha convertido ya en el *leitmotiv* del amor maternal y de la inocencia infantil. Su discurso está en claro contraste con el estado enajenado de su madre, acompañada por la orquesta, que hasta se tapa la boca, como si de su lengua fuese a salir el vil veneno de la muerte. Agarra con fuerza el cubo, el cual le acompañó en su rodar fugaz por el suelo, sobre la espalda. Se llega a escuchar lo que parece un pitido de arbitraje, la percusión reafirma su presencia, el viento no deja de silbar y la cuerda de lastimar las cerdas del arco. Hay un intento en Medea de recuperar ese sentimiento maternal, copiando la caminata en *relevé* lateral del *leitmotiv* coreográfico, pero al final regresa a su estado lacerante ira. En repetición. Toma el cubo. Los niños se acercan, los coge entre las manos. De nuevo dice la Medea de Anouilh (2004): “¡Allá arriba están aguardando esta sangre, no pueden resistir más la espera!” (p: 56). Y sangre habrá para entregarles a los dioses. Más pitidos del silbato, constantes. La orquesta está augurando la muerte. Entonces, en este delirio ocurre el sangriento sacrificio, en el que se revela la sangre que Medea impregna sobre sus cuerpos. La misma sangre del parto se revela en su piel, la sangre también de la menstruación, la sangre sacrificial. Salpica por todas partes, sobre su cara, teñida de bermellón. Líquido sin coagular. Esconde sus rostros dentro los cubos. No puede mirar la inocencia inerte en sus ojos. Tiende uno a cada lado

de la manta, toma el rostro de la niña. La música cesa un segundo. En un silencio sepulcral surge el vacío, la parálisis del corazón, la ausencia sonora como crimen. Entonces empieza el llanto del violín en una nota mantenida, ligada eterna combinada con *detaché*. Este sonido contenido es calificado por Lanza (Preljocaj, 2007) como “silencio colorido”, el reposo punzante por el que alcanzar el paroxismo. Es el reflejo de la consciencia de Medea, el reconocimiento de la verdad.

Se limpia, intentado quitarse los rastros de la venganza; se acerca al árbol, lo acaricia, entra el piano y el resto de la orquesta, tendiéndose de gravedad. Se cae al sueño, se arrastra. Toma el vestido rojo hincando los dientes en el tejido. Repite el gesto de moldear la venganza, como gran llama fogosa. La orquesta continúa reflejando el furor, a pesar de que los movimientos de Medea están ralentizados. Cae un telón semitransparente delante del escenario, dibujados los cubos en él. Se abraza al vestido, lo suelta. La luz cenital enfoca su cuerpo. Y estando cercana al proscenio rememora a sus hijos repitiendo la secuencia infantil, muy lentamente. La Medea de Bergamín (2016) decía tras el crimen, en la última intervención de la obra: “¡Para llenarlos de mi amor! ¡Oh! ¡que angustioso, qué desesperado, divino vacío de amor! ¡La ansiedad de mi alma por llenarlo es más honda que los más altos cielos!” (s.p.). Ese vacío es expresado por el silencio orquestal. En el mimo al tronco está el candor de sus hijos. El latido de la campana vuelve. La última exhalación. Se evapora su vida. No hay sangre que bombear.

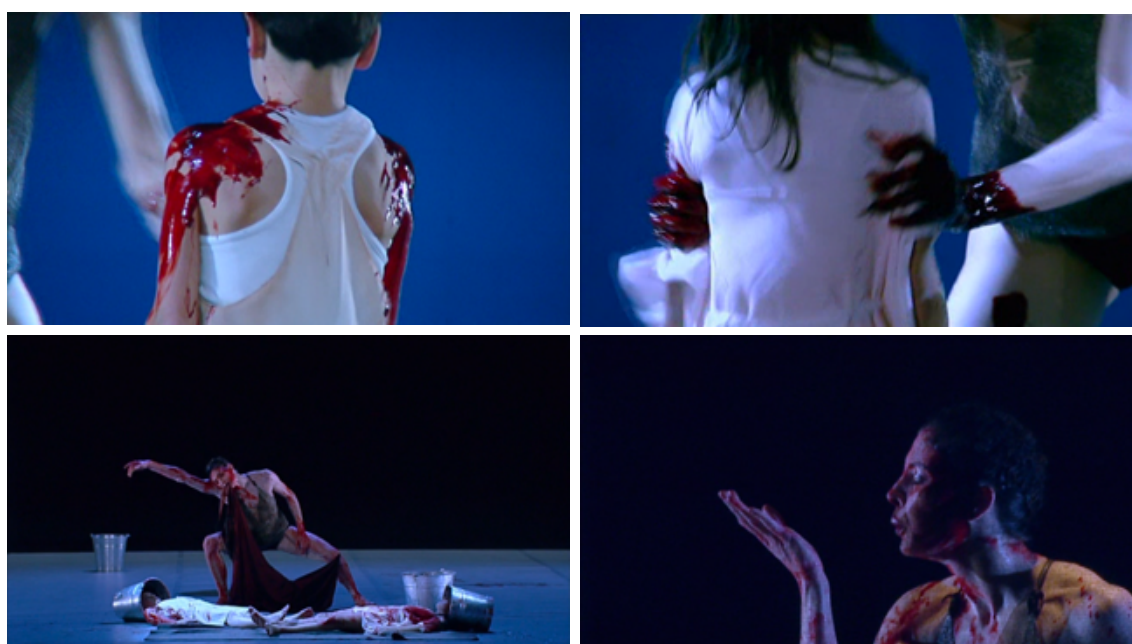


Figura 86. Sacrificio sangriento. Medea (Preljocaj, 2007).

No hay huida, no hay carro alado que la reúna con el Sol. Tampoco hay muerte para Creusa, ni podemos percibir si Jasón siente algún tipo de remordimiento o de dolor al ver cómo yacen sus hijos. No hay coro, ni Creonte. Tampoco destierro. El asesinato surge de manera impulsiva respecto a Eurípides, en cuyo texto la muerte es un proceso, un camino que termina en venganza, pero en el cual hay una gran inmersión. En cambio, Preljocaj ha tomado a la mujer en cuatro estados: la madre cariñosa, la amante, la mujer abatida por los celos y el ser justiciero que toma a sus hijos como chivo expiatorio de las culpas de Jasón. El honor se convierte en la meta de este sacrificio, cercano a lo ritual por el tipo de danza frenética que lo precede. Hay amor, un profundo sentimiento que supera el horror de la sangre en ese recuerdo que cierra con el percutir constante la obra.

El crimen de Medea se ha consumado. En el lavado del rostro termina su purificación ritual, cedida ya la enajenación, derrotada.

La sangre derramada en la escena de *Le songe de Médée* tiene un potente significado simbólico, más allá de la ejecución del acto de venganza. En referencias homéricas, Vernant (2003: 110) señala las connotaciones sucias que se asocian a este fluido que corre por los conductos venosos y arteriales, el cual exige una limpieza purificadora ritual, ejercida con un compuesto químico terrestre: el azufre. “La sangre que circula en el cuerpo del hombre no es sucia. Es la vida misma. Pero derramada por el suelo, en las manos del asesino, en el cadáver de la víctima, los ensucia y los contamina” (Vernant, 2003: 111). El acto en sí es moralmente degradante, ¿pero, por qué aquel asociado a un rito sacrificial pierde esa dirección, ante la fuerte presencia ritual religiosa de dicha ceremonia? ¿Quién decide que una venganza no es acto de consagración, mientras que la inmolación por un supuesto bien común, como el que se efectúa en *La Consagración de la Primavera* sí puede serlo? Vernant (2003) dice: “Los muertos contaminan a los vivos, la muerte los consagra. Cuando la contaminación es tan total que invade al ser entero, sin que nada escape de ella, no es ya contaminación, sino consagración” (p: 118). La sangre se convierte en un “formante semántico” en terminología de Bobes (1987), por ser un elemento que activa una información simbólica, que ha sido codificada para un fin concreto en este ballet. El cuerpo de los bailarines completa sus atribuciones connotadas, introduciendo más allá de su cruento pintar, un espacio.

Al hacer de la muerte el gran sacrificio, *Le songe* se acerca a Séneca, si tomamos la interpretación que Coria (2014) hace respecto a su *Medea*, al vincular el crimen como una ceremonia ritual de este tipo. Un concepto que aparece en el primer acto, en voz de Medea –vv. 37-39–:

Esto es lo único que me queda: llevar yo misma
hasta el lecho nupcial la antorcha de la boda, y después
de las preces para el sacrificio, matar unas víctimas sobre
el altar consagrado (Séneca, 1979: 291).

Aunque se sugieran la vinculación de los actos con una muerte sacrificial senecana, Rabinowitz (1993) insta a considerar la falta de los requisitos ceremoniales indispensables para que dicha relación pueda efectuarse: “no divine order, no altar or libation” (Rabinowitz, 1992: 149). El honor parece ser la meta del sacrificio, pero este se pierde cuando Medea ve dañado su dolor de madre. Los altares consagrados, sí aparecen en la de Pasolini, en cuya construcción dramática se nos presenta este tipo de espiritualidad ancestral, a través de los sacrificios que Medea propicia como chamán. El estado delirante en el que está sumida la Medea de *Le songe* es similar al que inducen las sustancias alucinógenas utilizadas en este tipo de actos. El altar sacrificial del ballet ha sido esa manta, que todavía conservaba el calor de los cuerpos, el de la madre que se había refugiado con ellos en un sueño, y el de los niños, que la propia Medea había arropado.

Al no aparecer Jasón en escena tras la muerte, no hay quien recrimine nada a Medea, salvo su conciencia como madre. Esto es en sí (Carreras, 2003) una cualidad de todo acto ceremonial del sacrificio: el no haber resarcimiento. A pesar de lo execrable que puede resultar el fallecimiento violento de un ser humano, no habrá quien emita palabra de respuesta que guarde la ofensiva. La muerte de los niños en *Le songe* tan solo puede ser juzgada por la propia Medea.

11. Danza literaria en los ballets: la *transducción* coreográfica intertextual de Martha Graham y Angelin Preljocaj

Si la tragedia helénica expresó la rebelión humana contra la naturaleza, Medea es la más alta expresión de aquel símbolo, es la que arroja el grito más desesperado. No vierte tan amarga sangre el flanco de Prometeo, adversario de Zeus, no es tan roja la alfombra de la sensual Clitemnestra, no sangra el corazón del ciego vencedor de la Esfinge con mayor escarnio que el puñal de Medea. En lucha contra todos y más contra sí misma, os ostenta, como trofeo de victoria, el cadáver de sus hijos. Monstruo de contextura demoniaca, sobrevive al más bárbaro de los suicidios, perpetrado en el fruto de su entraña (Longhi, 1922, 155).

En la reescritura de Medea, se está aludiendo a un espacio simbólico, que compete al mito y a sus entidades, ya referidas en el epígrafe dedicado a *El texto mítico de Medea: mitologemas, símbolos y arquetipos*, las cuales se recargan de un saber que está en la literatura mítica, de Séneca o de Eurípides, pero que trasciende hacia un conocimiento comunitario localizado en el imaginario colectivo. Los argumentos del mito no se diluyen en su estado “anterior” –si colocamos el ritual como la praxis de la narración mítica–, son para Vernant un “residuo” que se reproduce en la gestualidad de sus participantes. “Una ceremonia ritual se atiene a un argumento cuyos episodios están tan estrictamente ordenados, tan cargados de significado como las secuencias de una narración” (Vernant, 1999: 26).

Las fuentes, manifestadas en forma de textos u objetos artísticos, son el material de referencia para el conocimiento de los mitos. “A ellas debería recurrir uno mismo, para extraer el agua fresca que fluye, y beberla para que se derrame en nosotros y haga vibrar nuestros dones secretos para sentir la mitología” (Jung y Kerényi, 2004: 15). Al tratarse de un relato que se transforma en cada situación contextual, la persistencia de uno u otro arquetipo –integrando dentro de la estructura de su mitologema– se ha tenido en consideración en el modo de acercarse a los significados narrados de la Medea de Martha Graham y la de Angelin Preljocaj. Los mitologemas son aquellos aspectos que permanecen vívidos en todas las versiones míticas de un mismo “personaje heroico o divino”. Su función es “proporcionar explicaciones” (Jung y Kerényi, 2004: 19). Del mismo modo que un historiador no reconstruye para Bermejo (2014: 160) los acontecimientos del pasado, con el pensamiento de quien vivió los hechos, al reconstruir

un mito como parte de la narrativa de un objeto artístico: el ballet, no adopta este los mismos ojos de quien lo ha transcrito en vocabulario literario en forma de tragedia. “Captar el sentido originario del pensamiento de un filósofo, un pensador religioso o un autor literario no es plenamente posible, porque nosotros estamos fuera del mundo de la vida, individual y colectiva, que lo engendró” (Bermejo, 2014: 162). Tanto en *Cave of the Heart* como en *Le songe de Médée*, Creusa tiene una voz vedada en la tradición trágica considerada el origen del mito, aunque su relatar se encuentre en textos anteriores. Se ha entonces introducido una variante en su mitema, sobre todo en la del coreógrafo francés, puesto que su vibrar energético ha cambiado. Las acciones que la *mueven* parecen estar más conectadas con una *femme fatale*, como la Carmen que ansía ante todo estar con su José. Preljocaj le confiere una fuerte personalidad construyendo un rol de mujer bien alejado de la prudencia discreta que se le pretende dentro del mitologema canónico. Graham en cambio, nos muestra la cara opuesta al retratarla como una mujer sumisa, devota de su hombre, que tan solo tiene ojos para él. El discurso de este tipo de mujer es el que se espera de toda ciudadana en el entorno del *oïkos*, el modelo cuyos argumentos se utilizan para juzgar a Medea como bárbara.

Por otra parte, Graham modifica los atributos de Medea en tanto madre asesina, pues no se ha reconocido en la percepción del ballet ningún tipo de entidad semántica, figurada en su metáfora, que nos haga creer que los hijos han sufrido la misma muerte que Creusa. La muerte de la princesa se convierte entonces en un crimen motivado por el agravio ante un engaño amoroso, en el que, por otra parte, se resguarda el mitema de la reivindicación del estatus de poder. Medea termina empoderada con su vestido arácnido de oro refulgente. En Preljocaj hay asesinato de los niños, pero también hay otra muerte, la de Medea, relegada a sufrir más que Jasón su propia desgracia. Se asiste en su caso, a un vacío físico motivado el homicidio, como reivindicación de aquello difícil de exterminar de la sociedad: el pensamiento de que la mujer necesita completarse, con hijos o con marido. Ni siquiera se cede la posibilidad de que en su sacrificio eclosione la liberación ritual propia de la purgación.

La posición de Jasón como padre, está bastante mermada en su reescritura, moviendo a sus hijos como seres que no le pertenecen, que pasan de la matriz, los baldes metálicos, al regazo de la madre, como si cubriendo sus cuerpos pudiesen volver al útero. El discurrir coreográfico en su personaje, en este momento dramático de *Le songe*, es una

forma de disociarse de su vida con Medea, excluyendo a sus hijos de la ecuación, a los cuales ni siquiera visita tras la muerte, para entregarse a otro tipo de amor. Uno que también le domina, que no es víctima. La gran reducción del aura mítica presente en otros textos no arrebató del ballet de Preljocaj el contenido simbólico, connotado a través de los elementos escénicos y de las acciones de los bailarines. El coro, por su parte, se omite, pero, quien no se atrevería a pensar que su figura está en el espectador, al ser una colectividad que hace, como expone Nietzsche (2016), de “caja de resonancia”, de juez no siempre parcial por el que integrar las acciones de los arquetipos míticos sobre una determinada orientación ideológica y moral. El filósofo le había arrebatado al coro ya cierto poder político, al ser la voz del pueblo, una perspectiva que, por otra parte, sí se desarrolla en Lessing. No es, en cambio, desde la perspectiva de Nietzsche el “espectador ideal”, idea de A. W. Schlegel, porque ningún proceso estético-artístico debería supeditarse a la voluntad de una idea externa situada en la mirada de los espectadores. Pero, en cambio, los artistas, entre ellos Preljocaj, entienden que su obra se aviva con esa interpretación fruto de la recepción, y que existen tantas orientaciones del *mirar* en su discurso como espectadores posibles.

La danza tiene en su propia identidad, al ser un arte escénico, la creación de un espacio representacional compartido entre los bailarines y los espectadores, en el que se materializa una experiencia estética, constructora de los significados equivalentes a la lectura del texto escrito.

La ejecución del ballet, como momento compartido entre los bailarines y los espectadores, crea un espacio representacional en el que se “materializa” en tanto experiencia estética la obra en su amplio espectro. Para Amagatsu (Brozas-Polo y Vicente-Pedraz, 2016) este lugar es “un espacio que respira” (p: 72), en donde se reúnen todos aquellos que participan del texto coreográfico. Los únicos que podrían eludir la convocatoria artística, son aquellos creadores, que no intérpretes que, por causas externas al espectáculo de danza, no pudiesen hallarse en el lugar. Esta espacialidad, según Lutereau (2014), aparece cuando la participación del sujeto es pasiva, en el sentido de que no es un actor ejecutante —como en la lectura de una novela— de la obra en sí. Siguiendo a Dufrenne (Lutereau, 2014) califica de “espectador delimitado” (p: 111), al hecho de que la estructura formal de la obra pauta las normas de percepción, según si es una *performance*, por ejemplo, o un espectáculo tradicional “a la italiana”. La lectura

reflexiva de *Cave* y de *Le songe*, parte de este lugar, enriquecido por la utilización de la metodología interdisciplinar que se ha confeccionado a lo largo de la investigación.

En este viaje hacia la captación de un proceso de transducción entre lo mítico-literario y lo coreográfico, el autor o autores están presentes en la obra, aunque utilice como canal el sujeto externo de un intérprete modelado para la ocasión; y cuya idiosincrasia no es posible de obviar tampoco en el acto interpretativo. “La interpretación es análisis, se hace por medio del mecanismo analítico-reproductivo (Ramón Trives, 1979: 184 sus.); es descodificación y reconstrucción, por parte del receptor, del mensaje previamente construido por el emisor” (Albaladejo, 1981: 133). La emisión de la danza ocurre a partir de los cuerpos de los bailarines, de la música orquestal, de la plástica escénica en su conjunto, pero se origina antes, gestada en otros cuerpos, cuyas intenciones no siempre las llega a percibir quien lo interpreta. Esto no siempre se tiene que ver como algo negativo, pues en esas lecturas se pueden encontrar puentes, enlaces inimaginables para su creador, pues ni tan siquiera se habían producido en su tiempo. Intertextos que aparecen asociados de ese mecanismo reproductivo, en la que la investigación analítica comporta cierto material creativo. Pues acaso, no son las palabras fijadas en el papel una forma de atrapar un instante coreográfico que depende del fluir corporal, de un *mover* que necesita del tiempo para *ser*. ¿No son estas palabras que pretenden concentrar los significados narrativos de Graham y de Preljocaj un material en parte ajeno a lo que la coreografía es en su más pura existencia?

La materia ha sido organizada por el coreógrafo, a través de ciertos referentes, pero en una segunda fase de encarnación, es el bailarín el que forja también esa Medea, como imagen estilizada del mundo de Graham o del de Preljocaj. Los *mundos mitológicos* están en la coreografía, permiten la entrada a un universo tan amplio, que por eso son valoradas como obras de arte. “La obra es el resultado de la intención de expresión del artista; ella es un objeto que ha sido creado para expresar(se), y que necesita para manifestarse plenamente de mi percepción adecuada” (Barcia, 2004: 258). La captación de todo este universo, hacia una orientación convenientemente lógica, implica una *escucha* que contemple los datos que se le ofrecen sobre el escenario, y a partir de ahí, “juzgar”. Lo adecuado no puede dejar paso a prejuicios. Se trata de hacer de la interpretación una percepción estética natural que despierte los silencios y haga hablar a

la conciencia. La disposición del espectador es parte del proceso comunicativo de cualquier obra artística.

En la interferencia autoral entre la obra mítico-literaria tomada como referente narrativo para la construcción dramática de cualquier pieza, hipotexto, y la subjetividad del coreógrafo que toma ese objeto artístico y lo convierte en otro, hipertexto, se yuxtaponen contextos alejados por su disparidad. En este fenómeno, se entrecruzan espacios culturales, produciendo lo que Dorfles llama (1977: 73) “diversidad perceptiva”:

El arte de épocas y culturas alejadas de nosotros ¿puede ser comprendido y valorado por nosotros y hasta qué punto?, ¿debe adscribirse al panorama histórico a que pertenece o puede ser “saboreado” aun desprovisto de todo contexto temporal e histórico por ser sus “valores” eternos e inmutables? (Dorfles, 1977: 73).

En esta interferencia entre tiempos, el pasado dialoga con el presente gracias a la construcción de lo que Dorfles (1977: 139) denomina como “imagen mnémica”, simultánea al propio acto perceptivo. Una conceptualización que ha sido construida en torno al lenguaje musical, pero que es adaptable a la danza.

Los ballets, en tanto que precisan de un sujeto externo al creador para ser representados, son “objetos estéticos” que asumen alteraciones en su “estatuto ontológico”, por hacer en la práctica “una transfiguración de los aspectos sensoriales del objeto material que pasan a integrar una configuración sensible en el objeto estético” (Lutereau, 2010: 57). El ejecutante participa en la “intelección corporal” por tener que ser tanto destinatario como emisor de la obra. En una primera fase creativa, interviene como “público” activo, cuando todavía no puede considerarse “completa” la transmisión física de la coreografía. Esto último ocurre, en el momento en que el bailarín está en la escena, cuando los focos iluminan las parcelas del cuerpo en la conquista de la dramaturgia escénica. El espectador, en sí, es un sujeto pasivo, pero que comparte un espacio delimitado, en la tradicional estructura del teatro a la italiana –distribución formal que conservan los ballets a los que se ha hecho referencia a lo largo de la investigación–. Es a partir de la idea tácita de su presencia, a través de la que se construyen todas las piezas escénicas, sin excepción. En el momento de la ejecución del ballet, es cuando se permite a la obra existir. La respuesta del espectador no ocurre inmediata, tampoco tiene que exteriorizarse, pero sí existe una empatía expresiva, que hace que el movimiento de los

intérpretes sea “arrebataado” de su propio cuerpo. Su sentir deja de pertenecerle en el espacio público de la escena, y adquiere otra identidad, de esos *otros* espectadores. “During the piece certain movements may inspire in the body (my body) a similar movement; of I may know’ what it feels like to do such a movement” (Deveril, 2008: 208).

Ellas [las obras] son creadas para expresar un mundo concreto y singular a partir de sus propias dimensiones espirituales, vitales, espacio-temporales, y en colaboración con el sujeto que contemplándola la ejecuta, pues desvela en ella dicha expresión, dicho mundo interior de la obra, consumando en realidad una existencia que entonces era tan sólo virtual, y que perteneciente al ámbito en el que pensamiento y sentimiento comienzan a *con-fundirse*, desarrolla su presencia en todo su esplendor, en toda su necesidad (Barcia, 2004: 252).

A partir de esta noción, las parcelas existenciales de la obra se prolongan hacia el objeto de su existir plural, en la construcción del mundo imaginario –o virtual, según Barcia (2004)–, que se hace presente en el acto performativo. La forma artística adopta cuerpos sobre los que se dibujan las cuestiones intencionales, expresivas y comunicativas transmitidas en un “dar a ver” (Barcia, 2004: 253) corporeizado. En tanto a que, la existencia de la danza está en el propio acto de hacer *mover* a un cuerpo, tan solo en el instante de la *encarnación* la obra *está*, y en el *estar*, *es*. La obra, según Dufrenne, se encuentra en un *a priori* (Barcia, 2004) en donde la anterioridad se muestra presente en el acto experiencial. Este estadio previo, cuyo origen se encuentra en la filosofía kantiana (Saison, 2005), se fija en lo concreto, en el lugar del artista o en el del espectador; y resulta un vínculo intangible entre los participantes del acto expresivo (Lutereau, 2014).

Dufrenne distingue tres vías de aproximación a esta cuestión: los *a priori* de la presencia –que exponen el lazo irrevocable entre el hombre y el mundo– que ya habrían sido estudiados por Merleau-Ponty, para develar el modo en que el cuerpo mismo es un *a priori* trascendental. En el campo de la representación estarían los *a priori* de “las funciones de la conciencia”: la sensibilidad, la memoria, el entendimiento, que debería ser analizados en función de su referencia a esos puntos en que develan la opacidad propia del ser consciente (Lutereau, 2014: 311).

En estos *a priori* se configura la afectividad que surge en la percepción del objeto estético-artístico, a partir de la memoria emotiva que está presente, “que permiten a la

obra despertar un eco [o resonancia]” (Saison, 2005: 227). De forma que aquello que produce su recepción se matiza a través de las vivencias previas existentes en el sujeto. El ballet lo que haría es activar los resortes dormidos. Lo sensible, a través de un pensamiento conceptual y expresivo por medio de participación de la kinestésica.

Lo a priori se da en la experiencia –en el sentido de que se encuentra en las cosas mismas–, y el sujeto es sede de una disposición “virtual” a través de la cual reconocería la “estructura significativa del objeto dado en la percepción” (Dufrenne en Lutereau, 2014: 86).

Ese estado del cuerpo, en el que participa el conocimiento de la mente del bailarín –“intelección corporal” (Lutereau, 2010)–, en su dualismo de receptor y comunicador de lo artístico, se empareja con otra actividad en la que la razón natural se manifiesta en el plano físico: la “cognición corpórea”. La cognición encarnada del bailarín –*embodied cognition*– se produce a partir de una visión holística de su cuerpo, relacionada con la memoria corporal –*body memory*–. Esta última (Muntanyola y Belli, 2016), permite recordar la forma, dirección y secuencia de los pasos coreográficos, mientras que la primera, atiende a la intencionalidad presente en la coreografía ejecutada, a su discurso y a su cualidad significativa.

A esta información hay que añadirle los estadios personales e identitarios de cada individuo, pues el cuerpo del bailarín es también registro del ser. En él está “registrado quienes somos y lo que somos: seres finitos, limitados y, por eso mismo, capaces de intuir el infinito y lo ilimitado” (Wurzba, 2008: 165). Es decir, el lenguaje que transmite el intérprete superaría en este caso lo artístico –obra coreográfica– para ser testigo de su propia subjetividad. El bailarín asume ser el texto de su propia danza, “they *are* the dance” (McFee en Carmona, 2018: 37), a pesar de que la obra tiene una identidad irrenunciable, cada artista imprime su propia “voz”. Se trabaja con la imbricación de naturalezas antagónicas, al designar “no sólo un acto de conciencia, ni sólo materialidad, sino ambas cosas a la vez” (Alarcón, 2009: 1).

La alusión a este tipo de cognición corporal se realiza en el entorno dancístico, según Carmona (2018), con los términos: “visceral thinking” o “the thinking body” (p: 32). Es la que permite también la construcción de una dramaturgia narrativa comprensible, como el relato mítico de Medea. La encarnación de la pieza coreográfica del autor también implica asumir los relatos que se planteen, y en su caso, los arquetipos

de los personajes que participan. En el acto perceptivo del ballet, la cognición encarnada de los bailarines impacta en el espectador, porque el artista ha asumido en su rango corporal incluso la forma de relacionarse con el espacio. Su expresión parte de la subjetividad, presentada de manera expresiva, dentro del engranaje “interior” y “exterior” de la obra. La comprensión de esta procede según Barcia (2004), del sometimiento de su experiencia imaginada: “cuando la dejamos arraigar y florecer en nuestro interior y a través nuestra; cuando la sentimos en nuestra propia carne porque nos experimentamos siendo con ella una sola carne” (p: 255).

“Preljocaj, en su concepción coreográfica, se distancia del principio de *imitatio* e inscribe el movimiento en un *a priori* alejado de la realidad comprendida como espacio ajeno a la danza” (Aude, 2014: 63). ¿Este *a priori* es el mismo que el de la fenomenología de Dufrenne? En tanto que resulta su danza, en el ballet de Medea, una transfiguración formal de los afectos de su mitología, el sujeto espectador accede a este “mundo imaginado” o *mundos posibles*, desde la contemplación de un *a priori*. “Condiciones bajo las cuales un mundo puede ser sentido” (Dufrenne en Lutereau, 2014: 203), en tanto que una de sus calificaciones es el *a priori* “afectivo” o *a priori* “de entendimiento” (Dufrenne, 1983) se determina la posibilidad emocional y racional del objeto estético, aun antes de pasar por la percepción del sujeto. La calidad estética del ballet como objeto artístico, presenta una coherencia representacional respecto a la relación que se establece entre este, el coreógrafo, el intérprete y el espectador, como un *a priori* colectivo. La relación con lo artístico es de una envergadura mayor que aquella que se centra en una proyección de la realidad, pues en el ámbito escénico se entrecruzan la apariencia y la máscara –lo representacional– con la experiencia vivida –lo ontológico y lo existencial–. Hay una revelación en la conexión entre los tres elementos de la acción coreográfica como acto performativo, artístico y estético. “El objeto estético expresa un mundo, y no el cosmos de las categorías afectivas, y por lo mismo nuestra sensibilidad hacia esas categorías expresa la singularidad de nuestro ser” (Dufrenne, 1983: 187).

La captación del estado del mundo que rodea al sujeto en el proceso de creación es un acto perceptivo de la cualidad sensible de “lo real”, antes de ser subjetivada en una obra artística. Ese *a priori* es el momento de construir la experiencia sensible, a partir de la encarnación corpórea que escoge el artista para componer el ballet, porque esta es su herramienta, pero podría trasladarse a cualquier otro objeto estético: audible o tangible,

según la materia compositiva. El coreógrafo representa el fenómeno expresivo, a partir de la construcción de los gestos estéticos que configuran la obra. Esto forma parte de este *a priori* que constituye la apariencia externa (Lutereau, 2014). El *a priori* corporal se agudiza en la danza, al encarnar un universo imaginado, compartido con lo vivido en primera persona: el correlato de la conciencia del intérprete, de las vivencias del coreógrafo, así como de sus impulsos artísticos, y de aquello que pervive en la obra en tanto mito. ¿Es la misma Medea la de Preljocaj que la de Graham? ¿La de Pasolini en el cine, Charpentier en la ópera o la de Séneca? Hemos visto que en cada reescritura se genera un nuevo *texto*, los espacios de significación cambian, también por su contexto creativo. “Hay entonces tantos *a priori* como objetos estéticos” (Dufrenne, 1983: 135)

El mito evoluciona, se retroalimenta de la intervención del ser humano en el mundo, de los traumas ante catástrofes tan atroces que ciegan su juicio, pero también de la belleza más sublime que hace impuro el objeto cotidiano. El sujeto se abre a la experiencia, hace viviente un arquetipo imperecedero, y si seguimos la fenomenología de Dufrenne (1983) se activa el triple mecanismo del *a priori* en el cuerpo estético –desde la obra inmaterial, pero sobre todo en su consumación interpretativa–: “es cuerpo mismo a nivel de la presencia, sujeto impersonal al nivel de la representación y yo profundo al nivel del sentimiento” (Dufrene, 1983: 133).

La imagen de “lo real”, en este caso la historia legendaria, no precedería según Aude (2014) al movimiento coreográfico, aunque precisamente la visión narrativa de Preljocaj interactúa de forma distinta con los referentes externos a la danza, precisamente porque adapta en su reescritura el mito de Medea. Es la representación de un tema, con contenido, lo que orienta el análisis en esa producción de sentidos fruto de la adaptación intersemiótica que se lleva a cabo. Una “imitación” no es posible, porque una reproducción fiel de la realidad sería incierta cuando los mecanismos que la expresan surgen de herramientas estilizadas que desafían el movimiento cotidiano en busca de perfección. El coreógrafo se apropiaría y traduciría lo real para generar danza:

A modo de ejemplos, comprender –en la idea de llevar consigo, en su piel y hacer cuerpo con– la manera en que un objeto rueda por el suelo, reparar en el origen de la fluidez de un movimiento de algas en el mar, del pulso de las olas, o seguir aprendiendo del eje fijo de una veleta que mantiene el mismo ángulo sea cual sea

la velocidad de la rotación de sus alas y su inclinación, como imagen de los giros que da el bailarín (Aude, 2014: 63).

El mundo representado en el tiempo acotado del ballet, puede ser una imagen de “lo real”, según los postulados de Dufrenne (Lutereau, 2014), pero ha sido “mutilada” (p: 136). Al recurrir al instante o, en la precisión de su argumento, tomar una “imagen” incompleta de los mundos posibles, no es admisible, en ningún caso hacer de la experiencia una íntegra de la vida. Su amplitud es lo suficientemente considerable, para que en esos “fragmentos” artísticos, se consiga retener, de forma concentrada, aspectos significativos.

En la fase de percepción de la obra ya presentada, o más bien, que está en su desarrollo temporal desde que se alza el telón, hasta que el “desfile” de los intérpretes dictamina el final de la pieza, es donde empieza la comprensión del *a priori*. Permite entonces adoptar los sentidos presentes en la expresión estética, además de “dejar hablar” a su singularidad expresiva. Se percibe (Dufrenne, 1983) en el *a posteriori*, por lo caprichoso del tiempo, que discurre en un constante imparable. La danza es una experiencia vital, que se representa, siguiendo a Susanne Langer (Sheets-Johnstone, 2015: 25) como una fuerza dinámica –*illusion of force*–, de una forma simbólica a partir de una realidad. Lo simbólico puede adoptar contenidos diferentes, desde la mitología, la historia o la filosofía. Ese poder móvil enérgico, procede de una conciencia expresiva en tanto fenómeno comunicativo, que permite hacer del cuerpo un instrumento complejo por el que transformar conciencias. “The dance is a symbol of a form of human feelings and is presented by a symbol of the human who feels those feelings in everyday life” (Sheets-Johnstone, 2015: 37).

Los significados del movimiento danzado están sujetos a la abstracción de un lenguaje senso-motor que surge inverso cuando el cuerpo compone las imágenes abstractas que están presentes en la lengua, en tanto que contempla la presencia corpórea de la mente. Derevil (2008) cita a George Lakoff en su teoría sobre la apariencia metafórica del lenguaje en el cuerpo: “They thus run contrary to any notion of a disembodied mind” (p: 209). En la apreciación de ese código gramatical y sintáctico del cuerpo de la danza, aquello que no es textual, que procede de la imagen móvil o del ritmo sonoro de la atmósfera melódica, florecen los *sentidos*.

Sobre la noción de los *sentidos* del espectáculo teatral y el margen de alteración al que se someten, se definen diferentes elementos de manifestación significativa en el ámbito semiótico, a partir del esquema planteado por Bobes (Maestro, 1996: 177) entre intérprete, obra y receptor: expresión, significación, comunicación, interacción, interpretación y transducción. Estos intervienen o se enuncian según el modo en el que el receptor se relaciona con la obra, de forma que la interacción sería un tipo de comunicación productiva hacia una hermenéutica de su objeto. La transducción es por otro lado, un proceso frecuente en la creación del texto espectacular en el que la literatura dramática toma forma, figura y apariencia en la escena, a manos del director. Dice Maestro (1996) debe “convertir en realidad referencial, en signos de objeto, en expresión visible y representada, lo que en principio es todo eso, pero sólo en su dimensión virtual como lenguaje verbal sin expresión acústica, y como forma literaria sin realidad espectacular” (p: 183-184). El proceso de transformación puede operar desde la “forma”, al extraer o añadir escenas al texto coreográfico, o sobre el “sentido”, metamorfosis más integral de los significados asociados al texto de origen. Un signo, siguiendo a Eco (2000) mutable, codificado según unas reglas “transitorias” adscritas a una dramaturgia dependiente de la narrativa coreográfica de cada propuesta estética y artística. Y que, cuya ordenación determina el significado asignado a cada código de este lenguaje corporal, debido a las diferentes “funciones”, siguiendo a Eco (2000) que carecen de una sistematización reglada. No es posible identificar un único sistema semiótico de interpretación dentro del lenguaje escénico de la danza, por ser su vocabulario la codificación de unos patrones del *mover* que dependerán de la estructura que cada artista le atribuya. El cuerpo se moldea a través de una técnica que puede ser común, pero en el uso de las dinámicas, y del resto de aspectos que intervienen en la composición de su lenguaje, se pierde lo sistémico, para hacer de su *contar* apariencias múltiples. Tanto en Graham como en Preljocaj nos encontramos con *Medeas* diferentes, ambas deudoras de una tradición mítica común, pero cada una adopta su cariz particular según los mitemas que el artista resalta.

11.1. Semiótica en la transducción coreográfica: entidades sémicas del mover

El tejido danzado está compuesto por una cantidad ingente de combinaciones de movimientos, algunos surgidos de la transformación estilizada de los principios

académicos que los erigen, otros procedentes de la inmersión del *mover* cotidiano. Al configurar un texto coreográfico, adoptan matices de gran carga sémica, convirtiéndose en sí mismos en un vocabulario que exige el tipo de observación empírica que la deducción de lo particular, requeriría. Al incorporarse dentro de un entramado sémico, los movimientos, en toda su extensión, es decir, respecto al cuerpo en sí mismo, a la relación con otros cuerpos y a la interacción con los aspectos escénicos o musicales, se convierten en entidades sémicas capaces de *contar* la estructura dramática. Estos elementos, en tanto signos, equivalen en semiología a la interacción existente entre significado y significante. Antes de mostrar cómo se articula este tipo de catalogación dentro de la estructura dinámica del texto coreográfico, atender a una cuestión fundamental que interviene en la extracción de los significados ocultos tras el *mover* danzado. Este tiene que ver con el modo en el que el analista escénico se posiciona respecto a los aspectos estructurales y formales de la obra en cuestión. Fabián Gutiérrez (1989: 75) considera que el método deductivo es el “pilar epistemológico” fundamental para este tipo de estudio. Jenaro Talens (1980) aplica a la noción sistemática de estructuración gnoseológica sobre las prácticas artísticas el método “hipotético-deductivo”, en el que es imprescindible para su consecución, la observación empírica. Este tipo de observación, unida a la aplicación de un enfoque intertextual en el que hacer aflorar lo que se halla en los intersticios del narrar, en los márgenes de lo que el coreógrafo ha generado, desde una dirección intencional concreta y descubrir tras ellos un *contar* velado incluso para sí, pues procede de un conocimiento posterior, ha estado presente en la identificación de esas entidades sémicas a partir de las cuales surgen los puentes intertextuales entre los *textos* de Medea.

Según el perfil del investigador, las hipótesis se adaptan a una determinada perspectiva y, en consecuencia, las teorías aplicadas y las conclusiones resueltas producirán una semántica aplicada. En este caso, se ha expuesto ya, como lo deducido surge de una lectura textual interartística, desde la danza hacia los *textos*, en su más amplia concepción. Al ser el arte objeto de análisis, los sistemas se “comprueban” desde su condición verosímil; las posibilidades interpretativas, según Tordera (1980) se multiplican en tanto que un mismo texto dramático puede escenificarse y reinterpretarse de formas dispares. Es lo que ocurre también cuando se versiona una obra como *La Consagración de la Primavera*; en donde se preserva más de un elemento de ese texto coreográfico: la música y el aura ritual de su narrar.

En la representación escénica, tanto en el teatro como en la danza, existen una variedad de elementos no lingüísticos que se tienen en consideración en cualquier *semiosis* que se haga del “hecho artístico”; y para apreciar los códigos aislados, es la “inducción” el modelo que se fundamenta en los hechos en su abstracción categórica.

En el ballet, las consideraciones sobre el lenguaje del texto se suprimen, salvo que el autor haya configurado su obra sobre un libreto literario o haya tomado la literatura, poética o cualidad mítica de un texto previo. Si es *Medea* el relato mitológico que se utiliza en la dramaturgia de los ballets, en el hecho dancístico hay igual que en el teatral (Gutiérrez, 1989: 80), dos estratos: “el texto y la representación”. Lo que ocurre, es que el texto literario o mitológico está oculto en la danza, es un elemento latente de la propia representación, que se encuentra en otro lenguaje, no en el lingüístico. Se incluye en ella, pero como tal, se podría decir que no existe, puesto que los códigos narrativos son otros. Su gramática literaria toma otro lenguaje, “el espectacular”. Según la terminología y el enfoque semiótico teatral de Gutiérrez (1989) los factores susceptibles a análisis pueden ser confusos o impenetrables. Es lo que ha ocurrido cuando a un mismo elemento o acción escénica, se le han atribuido más de una interpretación respecto a la dramaturgia compuesta por Graham y Preljocaj.

En el hecho teatral, complejo lugar de interacción de componentes y elementos, no puede aislarse con claridad un signo (semejante al lingüístico) que podamos denominar teatral. De poderse llevar a cabo ese aislamiento encontraríamos un signo pluriforme, heterogéneo y plurívoco, pues la homogeneidad sólo se da entre los elementos (¿signos?) que pertenecen a un mismo código o subcódigo de entre los descritos (Gutiérrez, 1989: 91)

La descodificación de los signos coreográficos o musicales de la representación de danza derivaría en una reducción semántica de su significado. La dirección, intensidad, profundidad del movimiento, arrebatado de su contexto completo, perdería los sentidos asumidos debido a la aplicación de la dramaturgia danzada.

Aude (2014: 62) atribuye al movimiento de quien danza la cualidad de signo, uno corporal compuesto por significado y significante como la semiología desarrolla, cuando afirma que el gesto es “vehículo de un significado, cargado de intención” (Aude, 2014: 61) que además ofrece a su lector–espectador libertad de interpretación. Un signo el cual, por su cualidad simbólica dentro de las obras narrativas, se convierte en una entidad

significante. Los criterios que Tadeus Kowzan (Gutiérrez, 1989) utiliza para la caracterización de los códigos descodificados del lenguaje teatral, son equivalentes al lenguaje danzado. La sistematización de sus componentes incluye ciertas variaciones: (a) el aspecto del espacio escénico, moldeado según el uso que el cuerpo en movimiento hace de él (b) los efectos sonoros no articulados, en este caso la música, con un mayor protagonismo e influencia en la representación, (c) la experiencia externa del actor, aludiría al bailarín, no tanto a su fisionomía, como a sus condiciones musculares, entregadas para la ejecución del patrón coreográfico, (d) la expresión corporal, se torna más estilizada, según la calidad, la técnica y la fluidez del *mover*, abarcando las posibilidades físicas del intérprete en su máxima potencia, (e) el texto pronunciado se omitiría por la combinación de los pasos que componen la coreografía, aunque a partir del siglo XX, la frecuencia en la que la palabra aborda en el espacio sonoro es mayor, como en *American Document* de Martha Graham o *Por vos muero* de Nacho Duato. Todos estos aspectos se han tenido en consideración en el relatar narrado de las implicaciones *míticas* de los ballets objeto de estudio, a partir de la captación metafórica de un *contar* que parte de Medea como arquetipo.

Las palabras construyen imágenes metafóricas del mismo modo que los movimientos coreográficos generan una sucesión de imágenes continuas, almacenadas en la retina, pero diluidas en el espacio de la misma manera que el texto en un recital poético. Es posible hablar así de un discurso corporal, en el que, como hemos visto en los análisis de los ballets, está integrado dentro de la complejidad del texto coreográfico.

Le danseur est la métaphore de l'homme parlant. Il devient le théâtre de ce battement des opposés, le lieu du passage enivrant, indéfiniment recommencé, de l'un à l'autre, la scène où se joue la rencontre du visible et de l'invisible, du corps et du symbole qui le double (Schott-Billmann en Aude, 2014: 62).

Las metáforas de la danza se expresan mediante figuras corporales que se tamizan en la visión del creador, en un afán por ver lo invisible, para Aude (2014) aquello oculto a la realidad. “El gesto escapa a un significado predeterminado y se convierte en interrogación, materia de un juego coreográfico y poético” (Aude, 2014: 62).

La deconstrucción o segmentación de los movimientos, en base a la generación de “unidades” de reducido espectro, por las que desarticular el patrón coreográfico, es una herramienta frecuente según Lizarraga (2014) en las vanguardias escénicas del siglo

XX. Cuando se empiezan a romper los cánones que delimitan aquello que se entiende como danza teatral, pensada para ser un espectáculo de divertimento en un espacio concreto, es cuando los artistas se proveen de herramientas por las que potenciar los significados del *mover* danzado. El panorama teatral también así lo ha dispuesto, de forma que se pueden citar personalidades como Rudolf von Laban, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Pina Bausch o Merce Cunningham,, entre otros. Esta forma de deconstrucción coreográfica reduce en apariencia los arabescos técnicos, pero tras su apelación al vacío o a la ausencia se encierra un gran influjo emocional o simbólico. “De entre los componentes hallados, unos son sistematizables, agrupables en códigos, e interpretables con arreglo a dichos códigos en la base espectacular; otros, los componentes caracterizados como portadores del rasgo “humano”, no son susceptibles de sistematización” (Gutiérrez, 1989: 80). En la exploración del *contar* de los ballets de Graham y Preljocaj, se ha tratado de profundizar en los mecanismos utilizados para concentrar en cada dinámica, en cada pulsión armónica o en el tratamiento corporal, los aspectos significantes; signos o no, pero *semas* o entidades, al fin y al cabo, que presentan el gesto poético de su narrar en relación con su propio *texto*.

La unidad mínima en la que se descompone el movimiento –como si de una operación lingüística se tratase dentro de la expresión pantomímica– es para Lecoq y Decroux, la *attitude* (Lizarraga, 2014). Esta construye las frases dinámicas del mimo, orientadas a la expresión narrativa concreta, no cotidiana, sino estandarizada según una estructura. Su variación, dice Lecoq (1997: 118) está sujeta a las transformaciones interpretativas del respirar del movimiento, no solo a su forma técnica. Esta descomposición permite en su simplicidad, según Lizarraga (2014) conformar patrones de movimiento con una intención dramática, que serán restaurados o compuestos a partir del ritmo deseado de la acción. La *attitude* estaría presente en cualquier obra escénica compuesta con un fin artístico, que busca en el cuerpo los engranajes para *contar* algo, no siempre narrativo, también sensitivo o emocional.

El lenguaje del cuerpo propone en sus formas estilizadas ciertas delimitaciones formales sobre las que se fundan los movimientos en su ser más puro. Una traslación semiología idéntica a la lingüística implicaría generar un sistema específico para contemplar las orientaciones estéticas o técnicas presentes en el tratamiento de cada disciplina –danza contemporánea, teatro físico, danza clásica, danza española o

performance— y que, ese proceso científico, tan solo suponga un cambio de código. La cuestión es que cada acción de movimiento puede adulterarse con la mera transformación de la intención expresiva, o incluso con la metamorfosis de la tonalidad armónica escogida para completar lo danzado. De todas maneras, si la percepción de la transducción intertextual se concibe en la particular escénica de cada artista es posible la consecución de un discurso hermenéutico del *narrar* coreográfico. A través del estudio de ambos ballets, se ha visto como la furia de Medea hacia la Nodriza es equivalente tanto al *texto* de Eurípides o de Séneca, como a otros *textos coreográficos*, el de Martha Graham y el de José Granero; pero no en el de Preljocaj, que suprime este personaje. En su caso, vemos como se prolonga el sentimiento de dependencia de Medea hacia Jasón, aun habiendo descubierto ella la infidelidad, el engaño, como en Anouilh. Esto se puede mantener si se contempla la presencia de ese “latir rítmico” constante en cada acción física, la *attitude* de la que se habla desde la pantomima. No dependiente del desarrollo rítmico, valga la redundancia, de una melodía concreta. El ritmo interno está en la organicidad del propio cuerpo, cuyo latir no cesa, se transforma en su propio silencio aun en la inmovilidad. Un *mover* que está tanto en el actor como en el bailarín, según los postulados de Eugenio Barba mencionados en Lizarraga (2014), cuya constante tiende a la irregularidad por la presencia “precaria” de la emoción y del pensamiento en la mente del artista.

El ritmo influye en la recepción del objeto estético, por los cambios de intensidad, velocidad, repetición, estatismo, energía desbordante, segmentación articular. “Al analizar el ritmo, es necesario tomar en cuenta algo más que la relación temporal entre diferentes acciones” (Lizarraga, 2014: 180). El ritmo es una facultad unívoca a todas las artes, diferenciada exclusivamente por el tratamiento que cada una ejerce sobre él, así como por la escucha del receptor de la obra. No exclusivo de la percepción con un posible orden regulado de figuras sucesivas, sino también en referencia a su presencia en el ámbito escénico, en tanto al desarrollo “acompañado” de los elementos que integran la escena. El ritmo es percibido también por el espectador, como entidad que es capaz de conectar la forma en la que se toma el discurso presente en el *contar* de la danza.

La representación mental que la dramaturgia provoca en los espectadores se identifica desde una reducida aproximación a la ciencia cognitiva, con la acción simbólica del *representamen* en su propio interpretante. Gomilla (1996) lo define siguiendo la semiología de Peirce como “el efecto mental del signo en el intérprete para quien el signo

es signo” (p: 1348), en cuyo caso, los intérpretes de los movimientos tienen que derivar en un estado emocional o lógico en congruencia con el referente. Este concepto estaría integrado en cómo se vehiculan los discursos intertextuales de la interpretación que se ha realizado de la observación empírica de los ballets. La ambigüedad de Peirce impide implementar categórico su sistema en otro medio disciplinar, que no se provee de la lingüística. Ese “efecto mental”, también calificado como “pensamiento motriz” se identifica en John Martín (Pérez, 2009) como “respuesta kinestésica” (p: 50) ante la experiencia dinámica del bailarín.

En la interpretación de los ballets cuyo referente literario-mitológico es tan marcado como en la *Medea* de Martha Graham y en la de Angelin Preljocaj, el proceso cognitivo –propio de la transducción– toma partido en la “explicación” de los signos corporales. En la clásica acepción de la traducción lingüística, según Rastier (2011), el modelo cognitivo sigue un modelo aristotélico, mientras que el comunicativo se rige por uno agustiniano. Es en la fase cognitiva del texto literario, constructora a través de su propia semántica lingüística, sobre la cual los coreógrafos captan el material para la creación de los ballets que toman versiones de la literatura mítica en su dramaturgia escénica. Aunque, hacia una hermenéutica del texto coreográfico, habría una dualidad conceptual presente en la cognición: “La cognición se sitúa dentro de la semántica (relación entre *sign* y *designata*), mientras que la comunicación se asocia a la pragmática (relación entre *sign* e *interpreter*)” (Rastier, 2011: 30).

“El signo es por definición una representación que exige un circuito comunicativo del mismo modo que es exigido por éste” (Kristeva, 1981: 88). Este espacio o perímetro sobre el que tiene lugar el acto comunicativo y expresivo de la forma teatral, en su amplio entendimiento escénico, resulta un acuerdo tácito entre el creador, el intérprete y el espectador. En el lugar sígnico de la danza, espacio escénico acotado, actúan los signos en calidad de referentes sobre los que se deducen las representaciones posibles de aquello representado: entidades sémicas del *mover*. En el momento en el que se invade ese lugar, todo lo que ocurre en escena actúa en calidad de *representamen*, recuperando desde Kristeva (1981) el concepto de Charles S. Peirce. El “padre de la semiótica” –como se le cita en ocasiones–, construye el término como sinónimo de signo, sobre el que se concibe una idea figurativa de aquello que designa, aun siendo una abstracción en la mente de quien lo interpreta. “Un *Signo* es el representamen del cual algún interpretante es una

cognición de alguna mente” (Peirce, 29). Al no existir una interacción activa en el acto expresivo del bailar, del movimiento corporal en sí mismo, entre el ejecutante que lo produce y quien observa, el espectador, el pensamiento es el modo de representación en el que lo danzado concluye. La sensación de lo corporal como impacto en el lugar de la emoción y de lo racional, transforma el *representamen* escénico visual en un pensamiento. Si, en lugar de posicionarse en la óptica del “analista coreográfico” nos situamos en la propia dramaturgia escénica, entre los personajes sí hay una participación del acto comunicativo de la ficción, imprescindible para que la acción de la dramaturgia llegue a término.

La interferencia del contexto cultural, de la subjetividad de los intérpretes que intervienen en el proceso artístico, las presunciones que hacen trascender al creador de su obra, los sentidos que adquieren los movimientos al implementarse en una dramaturgia, el préstamo e intercambio de códigos entre lo visual y lo auditivo, las hipótesis referenciales que posibilitan una interacción discursiva diferente, entre otras cuestiones, son elementos que accionan una comunicación similar a la que Rastier (2011) en un contexto alejado de la investigación, recuerda, respecto al *Triángulo semiótico*. A través de las dos ramas, entre la cognición y la comunicación, se produce un distanciamiento del hecho lingüístico, en tanto a la pertenencia a una lengua que está involucrada en el habla. Sus parámetros semióticos, en los que se expresa el lenguaje natural, son perceptibles también en aquel coreográfico: pensamiento, notación, código y mensaje. Al igual que Rastier (2011) se aboga por una comunión interactiva entre el contenido y la expresión. “Así, el sentido comprende también lo que cambia al cambiar de código y al traducir, puesto que el sentido de un texto abarca la historia de su transmisión y de sus interpretaciones” (Rastier, 2011: 31). Gutiérrez (1989) también menciona esta metáfora geométrica, entendiéndola como estructura o esquema desde el cual construir la interacción analítica con los textos literarios. Un aspecto que puede pasar desapercibido también es el hecho de que las obras surgen fruto de la comunicación entre el coreógrafo, como centro del engranaje creativo que se disgrega en otros profesionales. El objeto estético en sí estaría en el centro del triángulo equilátero de cuyos vértices se dispararía el significado, el significante y el referente, según la definición de Saussure; cuyos términos se transforman en otros, dependiendo de los estudios semióticos que se tomen como referencia (Eco, 2000) para Charles K. Ogden e Ivor A. Richards –símbolo, referencia, referente– o para Peirce –representación, interpretante, objeto–.

Esta analogía terminológica debe utilizarse como recurso para comprender el paradigma analítico que expone al *texto* de la danza como lenguaje coreográfico narrativo. La transducción entre los intertextos de Medea y la posterior versión coreográfica conlleva una serie de ajustes que se evidencian en los estudios *coreológicos*²⁷⁶ tradicionales. Si ya existen problemáticas dentro de un mismo campo académico en la utilización de este tipo de términos, todavía se puede comprometer más al “lenguaje” cuando hay un cambio de medio artístico, de disciplina, de intención comunicativa, de ideología, de contexto, de espacio cronológico.

La certeza de la semiótica o semiología como método posible de análisis, es legitimado con Kristeva (1981), en cuanto a la consideración de todo arte como un sistema práctico significativo, susceptible de generar *algo* asociado a un simbolismo o a una representación signica. Un enfoque metodológico dinámico, la semiótica, por ser “un camino de investigación abierto, una crítica constante que remite a sí misma” (Kristeva, 1981: 39). Villalobos (2003) sitúa el protagonismo de la *significancia* al concepto de “práctica significante” (p: 142), dinámico en una coincidencia psicoanalítica que contempla el signo, su estructura y el espacio o volumen en el que se materializa. Y que no se reduce al paraje lingüístico, sino que es extensivo a otras categorías. El problema de este tipo de dinámicas es la búsqueda incesante de reducción de unidades, sobre las que asignar significados concretos.

El concepto falto de codificación propuesto por Bobes (1987: 84) de “formante semántico”, ¿podría sustituir al código de unidades sobre los que se construyen las lenguas naturales? En un primer momento, definir qué entiende la autora por formante, teniendo en cuenta que, en su definición académica, de procedencia lingüística según la RAE (s.f.), se hace referencia a la asignación de los significados gramaticales y léxicos de las palabras. En cambio, en este caso, se desestructura y se deconstruye el propio término, acercándose más a su relación con el culmen energético e intensional de los sonidos, en concreto, se presenta como los “objetos que se manifiestan discretamente y

²⁷⁶ El término *coreológico* aparece en Panofsky (1983) de la unión del lexema *coreo*, habitualmente difundido dentro del concepto de “coreografía”, unido en este caso al sufijo *-logos*, procedente también de *-logía*, con el significado de pensamiento o razón. La *coreología* se propone en este caso como término para referirse al estudio que profundiza en los significados de las danzas, pues no se limita a recoger datos y facilita la visión comparativa. El concepto para utilizar desde la perspectiva de la danza sería “interpretación coreológica”, que aspira a la concreción de los significados del *mover* más allá de la catalogación de una sucesión de pasos, integrados en un ritmo musical concreto, el cual se recogería desde la notación como sistema.

que activan una relación metonímica o proponen un sentido convencional transitorio válido en los límites de la obra y en su lectura” (Bobes, 1987: 84). No hay estabilidad, tampoco codificación, pero al concentrarse en la perdurabilidad o en la ausencia de ella, resulta una entidad lo suficientemente versátil como para que su cadencia transitoria se oculte para resurgir. La utilización del término formante substituye al de signo, pero su naturaleza (Bobes, 1987) procede de un lugar común en donde los significados parten de la oposición, como recurso para caracterizarse. ¿Lo codificado coreográficamente para cada obra, tanto en cuanto a lo corporal como a la música y a la escena, en toda su extensión, actúa como formante? Si sus capacidades significantes son tan mudables, ¿es operativa su conceptualización en el entorno danzado? En el ámbito teatral el formante parece acompañar a los signos lingüísticos, aquellos que responden a la proxémica, la gestualidad mímica o a cualquier elemento paralingüístico. Bobes (1987) expone:

Los formantes no son estables, no son anteriores a su uso, no son unívocos, no persistirán después del uso con la misma significación, no tienen normas fijas para su combinación ni para su integración en el conjunto, de modo que las posibilidades de interpretación son amplísimas y de una gran ductilidad (p: 93).

Lo representado en la acción danzada, se percibe a partir de una polisemia semántica que, en un primer término controla el autor, pero que se diversifica en la posterior interpretación que se da de los formantes. “Lo que está en el escenario, en principio está abierto a cualquier proceso sémico, se va distribuyendo en los diversos campos de sentido que el espectador va creando en su lectura” (Bobes, 1987: 87). En este caso, ¿el formante no sería otra forma más para designar a los signos de la escena? Posiblemente, pero en la justificación del uso de los conceptos se recoge el ser en sí del lenguaje académico. El formante operaría de la misma manera que lo que se ha identificado como entidades sémicas

¿Cuáles serían los requisitos de un posible signo o formante coreográfico? La multiplicidad de interpretaciones conlleva un *estar* dinámico, móvil como el respirar de los cuerpos. Su carácter semántico es plural, en especial porque la interpretación del espectador se presenta tan abierta como los límites dramáticos direccionen su lectura. También porque los significantes, en el dinamismo de su *mover*, transitan por los diversos espacios que existen entre las fronteras del espacio-tiempo. Esta inestabilidad aparente se conecta con la capacidad transformable, lo llamado en Bobes (1987: 96)

“transformabilidad” y que se conecta con la “densidad”, como la “posibilidad de que varios significados concurren en el mismo significante” (Bobes, 1987: 97). Englobando toda esta ramificación de atributos, estaría la “intensa connotación” (Bobes, 1987: 96), por la extensibilidad de los elementos para significar en relación con cualidades no tan tangibles como los sonidos de una lengua. Al tratarse de un término prestado de la lingüística, el de formante, podría ocasionar cierta confusión su utilización en el ámbito escénico corporal.

En esta escena, la interacción relacional de los formantes sémicos es posible por el uso de aquello revisado por Elam sobre las teorías de Peirce (Bobes, 1987), recogido en el término “ostensión”, sobre el carácter expositivo del cuerpo que ocupa la escena. En la danza incluso más que en el teatro, el cuerpo se muestra, se exhibe, se da a conocer, sin mayor razonamiento explicativo a través de la palabra. Con la pintura ocurre algo similar, aun siendo su materialidad garantía de permanencia, se fija en un material autodefiniéndose a sí misma, haciendo que la línea o la negación de la forma se dirija con voz propia a la visión del que observa. En el teatro, al compartir espacio con la palabra, se pierde peso en lo corporal; la dicción, la modulación y el tono de la voz se entrelazan con los formantes visuales. Los componentes escénicos pueden ser un decorado plástico que enmarca las escenas como cuadros presentados en la retina del espectador en un *mover* que aspira a lo estático, a fijarse en la memoria, a perdurar; o ser artificio que modifica la apariencia del cuerpo, bien sea por demarcar el espacio disponible para el movimiento o por modificar la forma en la que los bailarines se relacionan con la densidad del aire que llena el espacio vacío. Barthes (1986) define la escena como “la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión” (p: 93).

Las presunciones dadas por el entorno de configuración del texto modifican la interpretación ideológica de sus atributos formales y conceptuales. En este enfoque de pureza semiótica, en el que se prioriza la calidad significante de los textos, múltiple en su íntegra estructura, toleraría que en su eje de acción metamórfica entre códigos se solapen: el referente, el sentido, la intención comunicativa o el concepto desgranado en acciones. Estos hallan en sus textos respuestas similares, aun estando delimitadas por gramáticas de signos propios, que responden a la lingüística —en el caso de la literatura mítica o a la tradición mitológica— y a las directrices de un lenguaje coreográfico —no siempre regido por un canon académico estandarizado, como la danza clásica—. Aun siendo obras que se

presentan al mundo en etapas histórico-culturales muy diferentes, subyace en ambas un “alter ego” común, independiente del autor e incluso de la propia obra. Ese otro *yo* se identifica con el personaje arquetípico, común a ambos textos, sobre el que se diserta y sobre el que se erigen variaciones a través de otras manifestaciones artísticas u otras versiones que transmutan la percepción externa que de él o ella se obtiene. Ese *yo* pertenece a Medea, pero también a los paisajes interiores de Martha Graham y al psicologismo de Angelin Preljocaj.

11.2. *La interpretación intertextual en sus Medeas*

Martha Graham dijo una vez que su danza no nacía de la necesidad de interpretar la realidad, o el mundo, desde una perspectiva literaria, también, como así recoge Armitage (LaMothe, 2006), decía: “The dance is not a literary art and is not given to words—it is something you do” (p: 192); pero lo cierto es que la manifiesta estructura dramático-narrativa de sus obras, matizan esta aseveración. *Cave of the Heart* inicia un ciclo de obras mitológicas que toman el relatar trágico como intertexto por el que hacer de lo mítico-literario un texto coreográfico. *The notebooks of Martha Graham* (Graham, 1973) son registro de ello, ese cúmulo de referencias esquemáticas, en anotación confusa que hace de lo caótico un orden. Las palabras, los conceptos, las frases y las ideas discurren por el río creativo de cada danza, evocando una danza textual. “Her choices are best construed as imprints left by a dance-trained curiosity impelled to read and write by a desire to discover significant movement” (LaMothe, 2006: 1999). Los textos suponen una forma de articular la metáfora gestual de la que emerge el movimiento como sustrato creativo previo a la generación articulada del *mover*. Están ahí como material de consulta, de inspiración si cabe, dice LaMothe (2006: 202) como semilla de la danza, reflejo de un movimiento primordial conectado a un gesto, que a su vez se vincula al lenguaje verbal. Pero estos textos no están en el momento de recepción de la obra, al menos no fijados en su escritura de la mano del espectador. Es otro tipo de texto, el coreográfico, el que se somete al juicio expresivo. Un texto que tiene la particularidad de decir sin requerir réplica, que se irradia desde la no articulación de la emisión de palabras, a partir de la orquestación de un tejido de carga simbólica, y que se hace metamórfico, a expensas de la pulsión emocional o “paisaje interior” —como gustaba llamarlo Graham— que cada rol transmite desde su dramaturgia. En un hacerse lenguaje del *yo* interno, de los parajes más

recónditos mimetizados en la palabra mítica, el compost fértil en el que germinar las poéticas de su discurso. En Heil (2016) se hace hincapié en la dificultad de aislar el tipo de *yo* al que apelaba Graham a partir de su técnica, pero también desde los arquetipos que protagonizan los ballets mítico-narrativos: “On the one hand, Graham was heavily influenced by psychoanalysis, and she created psychologically complex characters who embodied the deep-seated and struggling forces of the unconscious and consciousness alike” (Heil, 2016: 125-6).

Medea es quizá uno de los más complejos, por toda la estela que rodea su arquetipo. Su reescritura procede de un enfoque característico en su obra, en el que la transducción opera desde la ideología de la mujer. “To reread as a woman is at least to imagine the lady’s place; to imagine while reading the place of a woman’s body; to read reminded that her identity is also remembered in stories of the body” (Miller en Corey, 1990: 205). La mujer del ballet hace del *texto* mítico el cuerpo de su narrar, en una encarnación poética de una dramaturgia que no puede negar al espacio como lugar sémico de representación. ¿Se ha insuflado un punto mayor de emancipación que el que se halla en Eurípides? En *Cave* Martha Graham accede a un psiquismo desde el ser de Medea extensivo hacia el resto de los arquetipos, no le interesa reflejar su maternidad desde el infanticidio, prefiriendo que sea Creusa el chivo expiatorio de Jasón, pues la culpa no puede remitirse en exclusiva a la mujer. El útero como cavidad en la que engendrar vida está implícita en el tipo de gesto que construye su *texto*, por hacer de su narrar un discurso que se detiene en lo connotado, en sugerir una subpartitura, en término de Pavis (2000), en hacer de la danza una retórica metafórica.

La imagen arquetípica del inconsciente de Jung, estudiada por la autora (Oppenheim, 2005) en *Símbolos de transformación* (1952) y *Los arquetipos y el inconsciente colectivo* (1933-55); así como lo arquetípico femenino desarrollado en *Archetypal patterns in poetry* (1963) de Maud Bodkin, le permitieron profundizar en la idealización ancestral de figuras como la de Medea, extrayendo la red almacenada en la *psique*. También Angelin Preljocaj alude a la información no revelada hallada entre los tejidos del subconsciente, en su caso a través de la evocación del sueño en un universo imaginado que revela lo mítico en su esencialidad, evitando adornos cromados que puedan a hacer divorciar al espectador de la contemporaneidad del relato. Al ahondar en este tipo de conocimiento discursivo, manifestado a través de la percepción completa del

texto coreográfico, se está accediendo a lo que Panofsky (1983) denomina significación secundaria, la cual es equivalente al *subtexto* o a la *subpartitura*, una organización sistémica que el teórico utiliza para desgranar el análisis de las obras de arte. En cuanto a las tensiones intertextuales percibidas a posteriori en la realización de la obra, como son las analogías identificadas respecto a *textos* como el de José Granero o el de Christa Wolf, proceden estas del otro parámetro: la significación extrínseca o de contenido. Estos paralelismos se activan a partir de la percepción crítica de la transducción operada desde un *texto* mítico-literario. Por otra parte, faltarían indicar las cuestiones que pertenecen a la significación primaria o natural, el nivel básico de Panofsky (1983) en el que se atendería en exclusiva a los aspectos fácticos de las formas coreográficas. Es decir, sin llegar a ahondar en el *contar* que hay tras un *cave turn* o tras la repetición escalonada del *leitmotiv* de Preljocaj; o el *fall forward* seguido de *contracción* de Graham, o el gesto serpenteante del brazo de Creusa en *Le songe de Médée*. Es la forma lo que primero se percibe, como extracto del texto coreográfico, modulado según Fuentes (2014) por tiempo y forma.

En la dramatización danzada de cualquier relato, el procedimiento temporal de distribución de la acción escénica manipula el que pertenece al texto literario. No por un compromiso de preservar la preceptiva aristotélica, de unidad temporal, pero sí por ser la estructura temporal de otra naturaleza. Gerard Genette (1984) describe en la *transmodalización* de lo narrativo a lo dramático –teatral en su más estricto sentido–, una pérdida negativa de los vestigios escritos en el texto, como “un considerable desperdicio de medios textuales” (p: 359). No sin obtener otros medios escénicos, extratextuales, de igual valía en la escenificación de una narración literaria, que no llega a apreciar. Una de las pérdidas a las que se refiere, y que permanece, al menos en el caso de Martha Graham, es la virtud del coro trágico como exegeta de la acción. Pérdidas hay en ambos referentes en la selección de los actantes que participan en el *contar* de la narración mítica de Medea.

Esta dificultad del tratamiento entre la temporalidad involucrada en la transferencia de los “tiempos” de la narración, los de la representación, escénico y aquel real, se debe a la multiplicidad de su propia categoría en el entorno teatral. El tiempo de la ficción del hipertexto, no toma los mismos recursos en la manifestación coreográfica de su narrativa, además de que, al no coincidir el tiempo histórico de este con el del hipotexto, los niveles de temporalidad interactúan en el hecho escénico. Patrice Pavis

(1998: 480) distribuye en tres las historicidades involucradas en la intervención de un texto dentro de la escena: el tiempo de la enunciación escénica, el de la fábula y el de la creación de la obra dramática. Mientras que Bobes (1987: 221) distribuye el tiempo atendiendo únicamente a lo teatral, distinguiendo: el tiempo de la historia, el tiempo del discurso y el tiempo de la representación. Pavis (1998) entiende el tiempo teatral en un dualismo que oscila entre el “tiempo escénico”, del que forma parte el espectador, el cual percibe como vivencia desde el comienzo hasta el cierre de la representación; y el “tiempo extraescénico” –o dramático–, extensible a cualquier discurso narrativo, también el de la danza. Los intérpretes de la ficción danzada manejan su ritmo dramático, según la distribución de las acciones interpuesta por el coreógrafo, fundándose en su propia dramaturgia. El grado de correspondencia entre el tiempo de la ficción literaria, todavía texto escrito, mito y tragedia y aquel que se hace escena, estará determinado por la propuesta de cada coreógrafo. El montaje de los recursos temporales para la evolución de la acción dice Pavis (1998), depende de la organización de la intriga del relato o fábula, de modo que, en la transposición diegética de Medea, la distribución cronológica de los acontecimientos de su relato es parte de la temporalidad escénica. Es indisoluble la separación entre este nexo poderoso del tiempo, aun cuando se aspira a la metamorfosis en la traducción intersemiótica, en la transferencia de contenido simbólico por narrar.

En la temporalidad, otro de los conceptos que están presentes en la realidad extracoreográfica es el *tempo* del artista. Es una categoría, para Pavis (2000: 165) subjetiva que irá en consecución, en lo danzado, con el ritmo que marca la música o en su defecto el “conteo” propio de la coreografía. Es el latir interno que cada uno transporta consigo y que hace que no se rompa el ritmo de la representación. En este caso, en *Café Müller* de Pina Bausch, el *tempo* modifica los intervalos en los que la reiteración de la misma partitura coreográfica es ejecutada, a una velocidad constante pero dominada por el bucle temporal en el que la pareja de bailarines –interpretados por Jan Minarik y Dominique Mercy, con la asistencia de Malou Airaud (Bausch, 2010)– parecen estar atrapados. La angustia se acrecienta proporcional al incremento de la velocidad y, en consecuencia, a la brusquedad de los movimientos: abrazo, transición –soltar abrazo, beso, sujetar a la mujer entre los brazos–, caída y abrazo. “Es una interferencia en estado puro, y el despliegue crónico, la *continuidad*, fabricada e intermitente, de una figura de contigüidad – *una alegoría vivida*” (Fratini, 2018: 16). La ruptura de la temporalidad general se concentra en esa acción conjunta en la que el tiempo queda suspendido, pero

no el “teorema”, tomando la terminología de Fratini (2018: 6), de la compleja dicotomía relacional y narrativa. Al utilizar en sus cotas coreográficas una recurrente presencia de la repetición como recurso dramático.

Bausch satura el potencial semántico de las repeticiones llevándolas a exasperantes cotas de paroxismo con escalas de velocidad y energía, o multiplicando innaturalmente los ejecutores de una misma acción. El resultado de ambas operaciones es una alteración radical del sentido originario de la acción, del gesto o de la imagen (Fratini, 2018: 16).

En Angelin Preljocaj se introduce este recurso en el que el ritmo interno marca las pulsaciones del *mover* en Creusa, en el momento en el que empieza su discurso con Jasón. También en los momentos en los que la orquesta se convierte en ese bordón o adopta la función del *tenor*, en una libre abstracción del *motete*, las pautas de ejecución del movimiento no responden a un patrón rítmico fijo. Hay tras el ritmo de la coreografía la estructuración de cambios de peso, dinámicas energéticas o direcciones del dibujo espacial que el bailarín utiliza para *contar* el discurso en cuestión. Con estos ejemplos, vemos la diferente percepción que la danza tiene del tiempo y del espacio, reproducible en la dicción del actor en el teatro, y equiparable al acto de leer del literato. Esto no impide que no sea equiparable la forma en la que, en tanto discurso narrativo narrado, se transmiten las cuestiones dedicadas a la distribución del tiempo dramático en la escena. En *Le songe* transitamos en el espacio del sueño, como tal, la percepción de la temporalidad de las acciones se ve ensombrecida, en cierta manera, por esta imposibilidad de discernir, qué pertenece a la memoria, al sueño, al tiempo “real” de los actantes. En *Cave* tenemos un manejo particular de los tiempos discursivos, de la estructuración del mitologema de Medea en el engranaje de su *contar*.

Para la creación de este tipo de lectura, en el que hacer interactuar a los posibles *textos* evocados o sugeridos en lo danzado, entendiendo que resultan transducciones de un contenido mítico, el artista se enfrenta a una tarea de investigación, la cual es indiscutible en el trabajo creativo de Graham, dice (LaMothe, 2006) con motivo de la escritura de *Clytemnestra*: “ I read everthing... every comentary’; I steeped myself in Greek myths to find and explores the image-making power of man” (p: 203). Para hacer que los signos introducidos en la obra aludan a lo figurado, tanto en la dirección que toma el movimiento, las acciones emitidas por los actantes en relación con sí mismos, con el

espacio físico o con la atmósfera musical, o con aquellos objetos que por sí mismos son *semas* que intervienen en la percepción, se precisa un conocimiento extensivo del contexto. Es la significación de contenido, de Panofsky (1983) en la que se valoran los posibles síntomas que identifican dentro de un entorno idiosincrático concreto, las derivas posibles de significado. Se ha referenciado en el proceso creativo de Martha Graham, gracias a la edición de esos cuadernos en los que la artista anotaba todo tipo de referencias, la tendencia a la reflexión consciente de la implicación del *pensar* en lo danzado. Nancy Wilson (Graham, 1973) resalta en su coreografiar, así también en la percepción de sus interpretaciones, el tipo de viaje que se realiza desde la lectura. Significando para la coreógrafa la plenitud de su vivir: “This journey, for Martha Graham, the artist who embarked on it and indicated the signposts along the way, represents a lifetime’s search for meanings and fulfillments” (Wilson en Graham, 1973: IX). Las alusiones míticas, o de cualquier otra índole, introducidas en sus ballets proceden tanto de su paisaje interno, como de los signos y símbolos, según Wilson (Graham, 1973): “hoy jungle” (p: X).

Además, su proceso compositivo en Martha Graham empieza, según sus propios términos, recogidos en Eiss (2013: 13) con una “cierta conmoción” –*certain stirring*– que procede de un referente de la mitología clásica, de una historia bíblica, de los vestigios del ritual o de las problemáticas sociales; para poder encarnar en un personaje las emociones e ideas. “The ballet, like the play [Eurípides], focused on Medea’s relationship with herself and her husband, but the ballet more than the play, is a story concretized in a woman’s body” (Corey, 1990: 214).

As she saw it, the purpose of dance was to evoke a heightened awareness of life, to develop psychological insight about the nature of the human condition. It was the outer expression of an “inner emotional experience”, and, just as Andre Breton and other Surrealists did, she very consciously developed themes that were overtly psychological (Eiss, 2013: 74).

La simbología es así un aspecto fundamental en sus piezas, *Cave* no iba a ser una excepción, lo mismo que Preljocaj, en su *leitmotiv* maternal, en las acciones coreográficas de los bailarines con el espacio, y de su cuerpo con otros cuerpos. Ambos coreógrafos introducen el elemento del corazón como organismo biológico indispensable para la vida: Graham a través de su aorta, Preljocaj mediante las evocaciones al latido, al bombeo de la sangre a través del cuerpo.

Si “cualquier lenguaje que use una conceptualización y un juego semiológico de imágenes” (Durand, 2013: 227), se sirve del mito como depósito de todo el contenido semántico que se encierra en los textos, la danza de Martha Graham, simbólica y la de Preljocaj, metafórica, se equiparan al lenguaje de Durand. La orientación mitológica de las coreografías del ciclo griego está cargada imágenes en movimiento, a partir de las cuales se vehicula la carga semántica a interpretar. Preljocaj introduce en su caso, tanto elementos coreográficos como utilitarios y, en menor caso, musicales.

As she strove to resolve the philosophical conundrum that underlies her choreography –namely, whether there is a secular faith, a way to believe in something not religious– Graham found in Jung, particularly during World War II and the post-war period, symbols, image and themes that spoke strongly to her own preoccupations (Oppenheim, 2005: 144).

Los paisajes interiores del inconsciente de la Medea de Graham reflejan ese espacio psíquico tratado por Jung, en una celebración del renacimiento de lo femenino desde la suspensión de su maternidad. “It is important to note that in *Cave of the Heart*, a woman –Medea– is given the opportunity to express the turmoil of victimization” (Corey, 1990: 215). Un concepto este asociado en la conciencia fenomenológica del feminismo, para Sandra L. Bartky (Corey, 1990) en una dualidad que permite autodefinirse desde la venganza empoderada a la flaqueza sometida de la debilidad. Pero en cambio, es Preljocaj quien explora explícito el rol de madre, para hacer efectiva la resolución de la dramaturgia de *Le songe* con el infanticidio cruento o sacrificio ritual.

Por otra parte, la recuperación de la imagen monstruosa de la bruja es un *mitema* recurrente dentro de la iconografía del ballet, incluso desde *La Sylphide* (1832) de Filippo Taglioni, *Swan Lake* (1877) de Julius Reisinger o *The Sleeping Beauty* (1890) de Marius Petipa, al proponer una recategorización del estatus habitual de la mujer, de su decoro y de su moralidad. La bruja (Banes, 1998) desvirtúa los lugares de poder dentro del entramado argumental narrativo, a menudo con su género en disputa, provoca temor por sus propósitos y por la figuración coreográfica que adoptan las intérpretes en la distorsión de su estética. Magde, Rothbart – Odile, Carabosse, la Bruja de Mary Wigman en *Witch dance* (1926) o Medea en ambos ballets, son prototipos de este misticismo tiranizado. “Although each witch is unique, the category of ‘witch’ on the dance stage often embodies an enduring social ambivalence toward old women–their ambiguous status in

terms of both sexuality and gender; the respect shown for their wisdom” (Banes, 1998: 4). La bruja utiliza el don que se le ha otorgado para desvirtuar la bondad. Su figura arquetípica ha sido tratada por C. J. Jung (2003) como una proyección del *anima* masculina alojada en la feminidad, y que está presente también, según Chevalier y Gheerbrant (1986) “en el inconsciente del hombre” (p: 200), como resquicio de la integración que existe en la psiquis masculina (Jung, 2003) del *anima* maternal. Es el *yo* temeroso infantil, el que asocia a la madre, entre otros atributos, la imagen de la bruja. “La madre no es sólo la precondition física, sino también psíquica del niño” (Jung, 2003: 94). La bruja como arquetipo, encarnará lo negativo, lo oculto al *yo*, pero también la reacción al estereotipo idealizado de la mujer. La iconografía se ha encargado de demonizar su imagen, de arrebatar los sentimientos humanos de su ser, para acentuar los rasgos satánicos, en una degradación de todo aquello que subvierte el canon prototípico. Al trato recibido en la colectividad, su hostilidad aumenta y acaban respondiendo al traje que se le ha confeccionado.

En el ballet, “Graham’s venom as the murderous sorceress was depicted in one of the most memorable solos of her career” (Oppenheim, 2005: 146). La serpiente, asociada a esa maldad demoníaca, está en el *mover* de su Medea, en sus atributos, utilizados como material escénico simbólico, también entidades sémicas. En cambio, su metáfora, la de este animal, aparece más vívida en la Creusa de Preljocaj, a pesar de que en su ballet Medea sí cometa infanticidio.

En cuanto a los objetos presentes en la acción escénica de ambos ballets, estos se deconstruyen, asumen los atributos que la estructura dramática le confiere, apropiándose de una utilidad o carencia de ella que, en su objetividad, no le pertenecen. Esta propiedad se debe a la condición de signo, amparada por Bogatyrev y por su delimitación objetual de lo “connotativo” (Bobes, 1987). La oposición terminológica (Segre, 1985) entre denotación y connotación está establecida en la teoría semiótica de Hjelmslev. Sirridge y Armelagos (Álvarez, 1994: 66) exponen como la denotación no es posible sin contexto, pues es determinante para la decodificación del discurso. “Though transient, movement systems have structured content, they can be visual manifestations of social relations, the subjects of elaborate aesthetic systems, and may assist in

understanding cultural values and the deep structure of the society”²⁷⁷ (Kaeppler, 2000: 117). La asignación simbólica de los signos integrados en lo danzado se completa en el proceso de recepción, momento en el que “the dance becomes a poem” (Frankenbach, 2015: 144). En este sentido, el texto coreográfico percibido en el espacio intersticial entre los cuerpos del “presente escénico”, se provee de significados que no derivan en exclusiva de los signos utilizados en la acción dramática. Mary Lewis Shaw en *Performance in the Texts of Mallarme: the passage from art to ritual* (1989), justifica este comportamiento en la no codificación semiótica por actuar como una apertura de sí: “its signs are inherently open-ended” (Frankenbach, 2015: 144). La denotación de significado supone la determinación de una posibilidad, de un resultado de expresión concreto, sobre el que lo representado connota aspectos insertos en el propio sistema, o prestados de otros (Eco, 2000).

El ser *signo de signo*, opone el entramado simbólico de los significados que cada entidad interconecta en el espacio significante de la escena. En el ballet *Still Life* (2017) de Angelin Preljocaj, con música de Alva Noto y Ryuichi Sakamoto, tenemos un fantástico ejemplo del traspaso entre denotación y connotación, en concreto a través del simbolismo de la utilería utilizada en la parte final del ballet. La piña, el pergamino, la pluma, el globo terráqueo, la calavera, la corona o la espada *son* y dejan de *ser* lo que les define, en su total integridad. Esta transferencia de lo connotado se extiende al cuerpo, fragmentario en su existir, amputado, dotado de las alas de un ave. Un cuerpo que no es cuerpo, que es *texto*. Un cuerpo desarraigado de la vida, cercano a la mortalidad, geométrico y espasmódico en igual medida. Un cuerpo máscara, que encarna la *vanitas* pictórica de sónica gestualidad (Borges, 2019). Algo similar ocurre con los cubos de *Le songe de Médée*, en los que encontramos tanto lo denotado por el objeto, al ser recipiente

²⁷⁷ Las implicaciones sociales del cuerpo humano han sido estudiadas desde la antropología, por la repercusión que tiene en todas las formas de representación, para la absorción de significados. “Durante ciertos rituales se rompen límites sociales e corporales, que se abandona dentro dun espacio e durante un período de tempo concreto o control social sobre o corpo, iso faise para, de seguido, recompor e reforzar a orde social” (Méndez, 1998: 64). La ritualidad no muere en las ceremonias, y sobre el tema de la corporalidad social de los sujetos, la experiencia divina muta hacia otras formas de creación. Es el caso de las obras en las que la propia estructura anatómica se convierte en una creación artística colectiva, generando un movimiento que recupera el primitivismo en el contexto del siglo XX. A partir de esta noción, surgirán propuestas como el *body art*, e *fluxus* o el *happening*. Es por ello por lo que, la antropología es la ciencia de conocimiento más presente en este tipo de estudios (Benet, 2016), donde se busca la significación del cuerpo desde las funciones de la danza de la sociedad.

de líquidos, como lo connotado por la explosión simbólica que se expuso en el epígrafe anterior.

La confrontación entre ambos estados de lo calificado por el objeto, propuesta por Hjelmslev –la connotación y la denotación– es utilizada por Roland Barthes en su sistematización semiológica, en donde “el significante de un signo se corresponde con la forma de la expresión, mientras que el significado es la forma del contenido” (Pérez, 2004: 74). Es en el ensayo *S/Z* de Barthes donde se presenta la connotación como instrumento para la interpretación del texto constituida a partir del tejido significante denotado. La jerarquía presente en la fórmula propuesta por Barthes (2004) respecto a la interacción entre ambos presupuestos, se recoge en las iniciales (ERC)RC: “E es la expresión, C el contenido y R la relación de los dos que funda el signo” (Barthes, 2004: 4). Con la aparición de lo connotado y lo denotado por los signos corporales, si como tal se valoran, se presenta la semántica del objeto escénico, así como también de la acción dramática, como una determinación entre textos, polisémica, intertextual. La connotación es lo que permite a la danza una pluralidad de significados, sin tomar una forma de comunicación verbal. Si Barthes (2004) encuentra en el texto clásico la estructura de polisemia de connotación más potente. Si este se transforma, por un proceso intertextual o semiótico, a un lenguaje transducido que pierde el carácter verbal de lo lingüístico; si las imágenes dinámicas de la danza comportan un tratamiento de sus procedimientos, hacedores de una simbología connotada de gran calibre, ante las variantes que el espectador puede extraer de su interpretación; entonces, la pluralidad hermenéutica del mito, de lo trágico y de la danza, permite al analista hacerse cábalas múltiples, plurales e incluso de límites insospechados por el artista.

En este sentido, la connotación se acerca al mecanismo intertextual, sobre todo si atendemos a la definición que de ella hace Roland Barthes (2004): “¿Qué es, pues, una connotación? Definicionalmente, es una determinación, una relación, una anáfora, un asgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto)” (p: 5).

“Algo que tenga forma de mesa remite al objeto mesa, y también, como hemos dicho, a una clase social, a una situación de riqueza o miseria, a una época” (Bobes, 1987: 53). Estos resultan objetos para Pavis (2000), como elementos que comparten escena con el espectador, entidades sémicas también del *mover*, que tanto puede tener una función

decorativa, demarcadora de los espacios escénicos, o utilitaria, como accesorio dispuesto en las manos del intérprete. En el Adagio de la Rosa de *La bella durmiente* estas flores son símbolos de la belleza que la Princesa recolecta de los príncipes pretendientes, también del amor puro que representa. Es un objeto que denota la presencia de un fruto de la naturaleza, pero que connota significados asociados al hechizo virginal o la exteriorización seductora de la pulsión sexual. Es material significativa en el *texto coreográfico*, como ocurre con la cama que Isamo Noguchi introduce en la escena de *Night Journey* o en la aorta de *Cave of the Heart*. Su primera asociación se desvanece cuando se observan los materiales que la construyen, así como aquello que evoca el hueso pélvico o los conductos que bombean la sangre. Una parte ósea el esqueleto corporal que simboliza la tensión entre la aberrante relación de Edipo y Yocasta, lugar donde se localiza el útero, la bolsa amniótica que gesta al feto en el seno materno, también cavidad preparada para la penetración sexual. O un órgano vital que representa la amputación que Jasón ha hecho en el amor que Medea sentía por él, también la turbación que supone en la disección de su ser, una identidad burbujeante.

En este sentido, denotación y connotación generan un flujo intensional que se puede volver conflicto en el aparejo interpretativo. La facultad de su propia pluralidad puede hacer del tejido textual –coreográfico– una categoría artística inteligible. ¿En qué momento se da por concluida la lectura de las semánticas connotadas? De especial belleza metafórica el siguiente fragmento de Barthes (2004) perteneciente al ensayo *S/Z* en relación con la complejidad significativa del sentido de los textos:

El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias; como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas (Barthes, 2004: 9-10).

Y Barthes continúa apelando a los sentidos, como una envoltura que cubre al texto, como epicentro categórico dentro del engranaje de las artes. Capas de sentido que el exégeta eleva del cuerpo estético, revelando las distintas pieles que configuran una obra.

“Una semiótica connotativa tiene como objeto de estudio unos signos que remite a referencias que a su vez son signos u objetos que ya tienen incorporado un significado” (Bobes, 1987: 53). El vestido arácnido de *Cave* se hace signo narrativo en la tragedia de Eurípides, o entidad significativa. Su presencia entre los cuerpos supera la plasticidad arquitectónica de un objeto como este, que hace proyectar la línea de las extremidades a un final determinado por su propio extremo, límite, caída. También el hilo de *Night Journey* es una función similar. Es fragmento del tejido uterino, canal para el alimento maternal del feto, cordón umbilical, huella indeleble en la fisonomía humana. Hilo invisible que se resiste a su fractura en la relación maternofilial. Es soga mortuoria necrosada por la violación de los principios morales que condenan una relación incestuosa. Guadaña que abandera la muerte en su peregrinaje constante, de cuya evasión tan solo se espera el sufrimiento de la eternidad. Horca autoinfligida que paraliza el tiempo de descuento, desvanece el espíritu del vivir, quiebra todo latido y acaba con las penurias porque el gozo ya se había consumido en instancias previas. Un hilo como el de *Errand into the maze*. Así como el hilo que ha tejido el vestido que porta Medea en *Le songe de Médée*, aquel que está oculto entre la casaca negra durante el episodio maternal, como exaltación de la pasión amorosa hacia el amante. Erotismo entre los fluidos sexuales avivados por el encuentro con Jasón, en una intimidad en la que los hijos no tienen cabida. Sangre ardiente, en el furor celoso de la traición por otras carnes que no son las propias. Recuerdo de la placenta expulsada tras el parto, al que ha de hundir sus dientes, con la agresividad de quien anhela un tipo de maternidad que no la anule como mujer.

En esta poetización del *texto coreográfico* perteneciente a los ballets de Martha Graham y de Angelin Preljocaj, se ha filtrado otro de los caracteres del signo dramático, si como tal se ha de considerar: la “polisemia” (Bobes, 1987: 53). Es esta una categorización que permite la apertura de una “cadena flotante de significados” (Barthes, 1986: 35) que actúa como una red de sentido, cuya interpretación reservaría parcelas distintas según los niveles de significancia de los mensajes. El símbolo connotado se erige sobre el discurso denotado, su libertad es proporcional a los límites:

La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción, incluso en los casos en que la sociedad recupera dicha disfunción bajo la forma del juego trágico (Dios, mudo, no permite escoger entre los signos) o poético (el “estremecimiento de los sentidos” –pánico– de los antiguos griegos) (Barthes, 1986: 35).

Un rasgo que apela a la ambigüedad por la que Patrice Pavis (2000) se resiste a una estandarización semiótica de los caracteres representacionales del teatro o de la danza. Aunque esta persistencia de lo signico es por lo que Bobes (1987) presenta una semiología de la obra dramática. Los símbolos denotados a través de lo danzado no presentan el mismo anclaje –concepto atribuido a los signos lingüísticos de la imagen publicitaria (Barthes, 1986)–, que los retazos de la lengua que pueden aparecer en operaciones artísticas como la ópera, el teatro u otras formas escénicas híbridas, que trabajan en una interacción con los lenguajes. ¿En qué medida se pierde el significado denotado en los elementos utilitarios a la acción escénica y aquellos propiamente coreográficos? El artista –coreógrafo– es consciente del grado significativo que le imprime a su obra, pero hasta qué punto son controlables las posibles interpretaciones que se efectúan. El estilo de Martha Graham es parte irremplazable de su obra, los trazos que dibuja en el espacio a partir de la técnica *contraction and release*, presentan un flujo energético del *mover* muy característico. Ocurre igual en el caso de Angelin Preljocaj, en definitiva, con cualquier artista, pues la huella que surca el inventario mítico de Medea se completa con la mirada que las ha percibido. La presencia “metafórica” de la información denotada en el entramado dramático, ha sido codificada previa a su realización escénica, pero en la naturaleza de este espacio mutable que supone el escenario, la ejecución de los intérpretes y la consiguiente percepción de los espectadores en el devenir semántico puede transformarse. ¿Es por la discontinuidad que Barthes (1986) le atribuye al entramado retórico entre los distintos léxicos? “Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un *corpus* de prácticas y técnicas; éste es exactamente el caso de las diferentes lecturas de la imagen” (Barthes, 1986: 42-3). El corpus lo delimita el coreógrafo y el resto de los artistas que intervienen en la composición del *texto coreográfico*, el carácter discontinuo se debe a la no estandarización de lecturas posibles de una misma obra, es decir, el no agotamiento de la exégesis.

Por tanto, la connotación del signo se presenta como una variabilidad de su propio significado sujeto tanto a la intención trasladada por el coreógrafo en la dramaturgia del *texto coreográfico*, o a la energía afectiva que el bailarín le filtra en la ejecución de sí como a las lecturas posibles. El carácter plural en el entramado semiológico surge prolongado de la aglomeración artística que constituye en sí cualquier obra escénica. La convergencia de todas las partes se articula (Guirao, 1999) a partir de la noción “tempo-

ritmo” (p: 40) procedente de Constantin Stanislavsky, similar a la de los “ritmos subtextuales” de Susan Bassnett, como indicadores ambos de la dinámica representacional en la que los referentes actantes de la acción articulan la dramaturgia. La polisemia no deja de ser un fenómeno del lenguaje, que concede la pluralidad a una misma expresión lingüística. Este interés de confrontar los recursos expresivos del lenguaje en la estandarización de un posible acercamiento semiótico de lo espectacular –sea teatral o danzado–, muestra desde su dinamismo un *estar* móvil y activo porque la presencia del intérprete no cesa incluso en los silencios. Desde el Círculo de Praga: Jindrich Hunzl, Petr G. Bogatyrev, Keir Elam y Otakar Zich se concentran en la no-verbalización del signo teatral como productor significativo de un *decir* resbaladizo, en donde la ausencia de voz es articulada en una compilación de unidades extratextuales regidas por su carácter semántico. Honzl, Elam y Bogatirev (Bobes, 1987) construyen su discurso semiótico instigados por los tropos retóricos. Honzl entiende el signo teatral como un espacio en el que la metonimia toma forma. La propia substancia significativa de su objeto (Toro, 2008) se somete a su propia *transformabilidad*. Elam sustituye la metonimia por la sinécdoque, al “reducir” el todo significado a una pequeña parte de ese gran colectivo. Y Bogatirev es quien presenta en su extensión la capacidad metafórica del signo, tanto como sinécdoque como metonimia.

¿Por qué recurrir a la figuración retórica como referencia para exponer la naturaleza de los signos escénicos? Porque de lo contrario, tomando la tesis de Bobes (1987), no sería posible “iniciar el proceso sémico en el escenario” (p: 83). La Retórica se identifica en su origen a una institución artística en la práctica discursiva, pero con la irrupción de la semiótica, se empieza a relacionar con fenómenos no necesariamente verbales. El propio Barthes dedica un ensayo en *Lo obvio y lo obtuso* dedicado a la “Retórica de la imagen” –fechado en el 1964 en *Communications*–, en donde se presentan los significados asociados a la presentación publicitaria, a los sentidos de la imagen y a la posibilidad de ejercer una apreciación lingüística en la codificación de los mensajes relacionados. Barthes (1986: 45) selecciona el concepto de “retórica” para aludir al compendio de “connotadores”, que constituyen en sí los significantes connotados a través del objeto discursivo en cuestión. Estos presentan en el caso de los grandes *mitemas* o *arquetipos* un abanico transportado de forma inmemorable por acumulaciones retóricas que trascienden lo lingüístico para hacerse imagen.

Por otro lado (Acebal, 2017), en el fenómeno retórico de hacer acción discursiva sobre la disposición comunicativa del producto textual se ejerce sobre dicho elemento una transformación semiótica. En la semiosis que la palabra experimenta para hacer del texto una proyección retórica comunicativa, la performatividad de conjugar lo que *dice* y lo que *hace* ¿es semejante a la actuación del corpus semántico que compone el texto coreográfico? Antonio Aguilar (2012) se cuestiona esta analogía entre retórica y danza, dice: “Acaso, ¿no son nociones que guardan escasa relación con la teoría literaria o la filosofía? ¿No son nociones secundarias con respecto a lo que nos ocupa?” (p: 2). La danza es una entidad que se muestra acción en el devenir narrativo de su texto y, cuya unidad se diversifica en la producción de los *sentidos* sémicos extraíbles, siguiendo la teoría de Aguilar (2012), a partir de la descomposición de las partes diseminadas del “collage” que compone en su infinitud finita el texto coreográfico. Los registros de representación de cada instancia significativa se presentan en la connotación danzada de su lenguaje.

También desde estas instancias retóricas, Alexandre Cubillos (2018) abanderar la posición que la figura retórica ejerce en el distanciamiento significativo que la separación de la obra propiciaría en la exégesis interpretativa de la semántica artística. En este sentido, se canaliza como herramienta que incide en la composición creativa de sus formas, sobre todo en el momento de la hermenéutica receptiva. En la danza actuaría en sí, al valerse de la simbología o abstracción de la emoción a través del movimiento, o en la propia distribución dramática estructural de la coreografía. Por ejemplo, tanto en un análisis de cuestiones formales, que se equipararía a la estructura de un texto, por reflejar el tratamiento de la sucesión de figuras en torno a un ritmo, como en su contenido intrínseco, sujeto también a la significancia de su mostrarse interartístico, se identifican patrones retóricos asociados a los *tropos*. La repetición es un caso de gráfico reconocimiento, además de ser extendido su uso tanto en el lenguaje coreográfico como en el musical. Recuérdese el *leitmotiv* del que hablábamos en *Le songe de Médée*.

Aunque no es posible referenciar su utilización ni presencia en el ámbito danzado de forma sistemática, ya que se necesitaría para ello un estudio pormenorizado en concreto que sobrepasa el margen de esta investigación, su caso es evidente en el ballet clásico, así como en la postmodernidad. Observar la “danza de los pequeños cisnes” del segundo acto del *Lago de los cisnes* donde aparece la aliteración, al dibujarse en el unísono *mover* de las cuatro bailarinas, o mismo en la metodología implícita del *fouetté*

como giro continuado sobre una pierna, presente en esta obra en la variación del Cisne Negro. Pina Bausch, por el contrario, emplea la repetición como una interacción entre la aliteración y la anáfora, por hacer de su utilización una dinámica de alteridad. “Repetir es volver a ver, volver a sentir, volver a intentar de nuevo” (Godínez, 2014: 67), así ocurre en los gestos de *Kontakthof*, o a través de transitar los límites físico-emocionales de *Café Müller*. Bausch hace de la experiencia una dinámica transformadora ejercida desde la reiteración insistente de un devenir semántico que fluye fenomenológicamente. La repetición se hace así mismo (Godínez, 2014) metáfora o analogía, por ser una “disimetría” (p: 252) que desvirtúa la vivacidad de su movimiento cuando la figuración de la muerte, de ineludible burla, no permite disfraz. Véase el *mover* también de Medea de Preljocaj en el momento de la representación del infanticidio. “La nueva piel es la energía última con la que los cuerpos agotados se encuentran, la superficie extrema en la que los cuerpos apenas se tocan a pesar del abrazo, la visible renuncia de volver a intentarlo” (Godínez, 2014: 252) por el cíclico ser vital. El significado inserto en este “código” técnico que hace de la experiencia retórica el hablar por el que direccionar el *mover*.

Para terminar, exponer una comparativa de la estructura narrativa correspondiente a cada ballet para identificar específicamente los mitemas sobre los que se ha construido su dramaturgia. En esta última síntesis, tan solo se pretenden resaltar qué tópicos textuales son los escogidos por cada coreógrafo que se han ido desgranando en el discurso analítico tanto de *Cave of the Heart* como de *Le songe de Médée*. Estas acciones míticas han estado presentes en la tradición mitológica, pero cada coreógrafo las ha expresado desde una mirada particular, incluso subvirtiendo roles, incluyendo los *psiquismos* ocultos de algunos actantes o suprimiendo mitemas que conforman el legado célebre de sus arquetipos. Así, prevalece la tesis de que se ha tratado con textos coreográficos transducidos de ese saber ancestral, cuyas reminiscencias hipotextuales no siempre tienen por qué estar al alcance del creador, pero sus resortes simbólicos se activan en cuando se leen las obras de esta perspectiva: priorizando los significados que las entidades sémicas proveen desde el *mover*.

En este sentido, no siempre se ha respetado el orden cronológico en el que ocurrieron los hechos, hay ambigüedades en la temporalización si se compara con otras representaciones narrativas de la dramaturgia de Medea. El orden cronológico en el que ocurren las acciones míticas es pendular tanto en Martha Graham como en Angelin

Preljocaj por el uso de las narrativas que deconstruyen los esquemas argumentales clásicos, tanto de la tragedia eurípidea como de la senecana. En ambos casos la figura del héroe no está centralizada en Jasón, a pesar de que en *Cave* sí existe esa exhibición de poder dentro del territorio griego. Es Medea en realidad quien cumpliría la categoría heroica, estandarizada por Vladimir Propp (2009), pues es ella quien abandona su hogar, quien se enfrenta realmente a las hazañas que se dice en el mito que realiza Jasón, pues son sus hierbas las que le hacen salir victorioso, quien experimenta una anagnórisis, al descubrir la traición de su amante, quien se le exige exilio, quien ejecuta venganza, en contra de su rol maternal. Entonces, los estereotipos de los *dramatis personae*, en términos de Reis (1985) no siempre son equivalentes, hay una reescritura respecto a sus funciones, pero, en realidad, hay otros aspectos que están retratados uniformes dentro del *código actancial* que los vertebró dentro del arquetipo de Medea. Campos (2008: 3) afirma que el germen de partida de lo narrado es bastante más limitado de lo que se pueda suponer, pues lo que varía es el cómo se abordan los requisitos del *contar*.

No habría un mirar único, pues los aspectos que cada artista ha legado con su reinterpretación influyen en la memoria mítica, tanto lo que se ha hecho en el lenguaje de Pasolini, el mover de Wolf, la voz de Granero, y los otros textos de los cuales nos hemos ocupado en el correspondiente epígrafe, de atrapar su esencia discursiva.

A través de la siguiente tabla se sintetizan entonces el tratamiento del contenido narrado en cada ballet. A través de la máxima reducción de elementos se confronta la acción mítica presente en sus estructuras dramáticas, respecto a los intertextos o los mitemas localizados, en ocasiones como evocación patente en el discurso, otras como metáforas figuradas en un latente existir. En este apartado, los ejemplos interesan como ilustración de las acciones de las que se ocupan en el texto coreográfico. La columna que denomina las escenas o partes, al igual que ocurre en las tragedias, con la sucesión de estásimos o episodios, surge en el caso de *Le songe de Médée* respecto al protagonismo o intervención que los actantes tienen en la acción; mientras que en *Cave of the Heart* se ha preferido ser continuista con el interés de la propia coreógrafa en el retrato de los paisajes interiores de cada personaje.

Escenas	Acciones míticas	Intertextos o mitemas transducidos
(1). Párodos	Presentación del mantra vengativo	Inmersión en los paisajes internos de los actantes
(2). Medea	El <i>pensar</i> de Medea se dirige a Jasón y a Glauce	Evocación sensitiva del palpar de <i>Medea Wolf</i> . Rol dominante de Jasón sobre Glauce
(3). Nodriza/Coro	I. Excitación de su ser	La nodriza empática hacia Medea. Eurípides
	II. Padecimiento de Medea	Medea condenada al exilio. Eurípides
	III. Ser testigo del enlace entre Jasón y Glauce	Medea como impedimento para su contrato matrimonial
(4). Medea	Enfrentamiento de su <i>pathos</i> interno	Jasón se impone sobre Medea: debilidad de las mujeres. Eurípides y Séneca.
(5). Medea, Jasón y Glauce	I. Jasón como único refugio: dependencia	Medea como maga que maldice a la pareja. Wolf. Anouilh
	II. Imposición de Jasón: reafirma su estatus	Poder heroico. Séneca
(6). Nodriza/Coro	I. Lamento de la situación de Medea	Estásimo del coro. Eurípides
	II. Exaltación del poderío de Cipris (Afrodita)	Coro. Séneca
	III. Medea se siente atacada	Medea vengativa
	IV. Lamento (repetición): acrecentado por el rechazo de Medea	Coro trágico, <i>Medea</i> de Granero y <i>Medea</i> de Anouilh

	V. Imposición de Medea	El poder de Medea a instancias de la divinidad. Séneca Medea en contra de las instituciones. Eurípides
(7). Medea	<i>Psiquis</i> de Medesa	
	I. Metáfora de la maternidad como proceso doloroso	Eurípides. Anouilh
	II. Traición: furia vs. perdón	Sentimiento de desgracia y abatimiento. Séneca. Eurípides Los sacrificios de Medea son mayores que los de Jasón. Wolf Violación de los juramentos. Eurípides Intento de recuperación del amor perdido. Granero y Séneca
	III. Ansias de venganza	Ira. Séneca Reacción en contra de la traición. Eurípides, Séneca, Granero o Anouilh
	III. Medea reconoce su situación en Corinto	La magia de Medea permite la glorificación de Jasón El barbarismo de Medea como extranjera
(8). Glaucé y Jasón	I. Glaucé celebra su amor por Jasón	Inocencia de Glaucé Fertilidad fruto del amor. Eurípides y Anouilh

	II. Jasón demuestra su poder	Imposición del hombre sobre la mujer Evocaciones heroicas guerras: expedición argonáutica
	III. Protección de la Nodriza/Coro a Medea	Estásimo del coro
	IV. Jasón y Glaucé reafirman su unión	-
(9). Medea	I. Medea entrega la corona maldita	Medea consume sola la venganza.
	II. Medea poseída por los sentimientos coléricos	La catarsis tras el sacrificio
	III. Medea exhibe a la serpiente	Medea devoradora: bruja y mujer liberada
(10). Nodriza/Coro	Agón agónico ante la catástrofe	Coro representante del <i>pathos</i>
(11). Medea	I. Medea entrega el cuerpo de Glaucé	Medea se hace monstruo. Empoderación de su ser.
	II. Huida	Encuentro con el Sol

Figura 87. Estructura narrativa del ballet *Cave of the Heart*.

Escenas	Acciones míticas	Intertextos o mitemas transducidos
(1). Infancia: hijos	Juego infantil: niña vs. niño	La inocencia como <i>leitmotiv</i> que se transforma desde la <i>psiquis</i> de Medea
(2). Maternidad: Medea	Ternura de Medea	La anulación de Medea como bruja o <i>femme fatal</i> priorizando su ser madre
(3). Amor: Medea y Jasón	I. Pasiones eróticas de la mirada	<i>Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas.

	II(a). Evocación amorosa	Tiempo anterior a las intenciones de boda de Jasón. Encuentro pasional: <i>Medea</i> de Granero Medea como hechizo hipnótico: <i>Medea</i> de Wolf
	II(b). Pronóstico atroz	Nodriza hace entrar en casa a los niños: <i>Medea</i> de Eurípides
(4). Paternidad: Jasón	Poder vs. Protección	<i>Medea</i> . Séneca y Eurípides
(5). Amante: Creusa y Jasón	Hipnosis de Creusa: I. Ausencia de heroísmo en Jasón.	Jasón se entrega a los brazos de la serpiente/ dragón que custodiaba el vellocino
	II. Goce fálico	Despertar sexual de Creusa como mujer
	III. Sueño latente de Medea	<i>Argonáuticas</i> : presagio <i>Medea</i> de Anouilh: sueño como visión y mentira
(6). Anagnórisis: Medea	I. Reconocimiento infidelidad ante la invasión de su lecho	El tema del lecho. Séneca
	II. Enfrentamiento sugestivo en la <i>psiquis</i> de Medea	Amor maternal vs. Furor de la mujer que clama venganza

Figura 88. Estructura narrativa del ballet *Le songe de Médée*.

CONCLUSIONES. LOS CANTOS POLIFÓNICOS DEL *CONTAR* DANZADO

Aquella metáfora propuesta en el primer capítulo fruto de la derivación del tópico horaciano en un bucólico *ut poesis danza*, originada como una cesión interartística, ha sido el credo por el que construir la esencia de esta investigación. Se han sucedido las imágenes bailadas de lo poético en un lenguaje ritualista que ha recuperado el mito del *mover*, que ha trasferido arquetipos a gramáticas equiparables por su intertexto común, no tanto en sus procedimientos, y que se ha resistido ha ceñirse a una única mirada metodológica que salvaguarde el camino de lo reinterpretado desde los ballets. En el simbolismo de ese *ut poesis danza*, se contemplan las debidas transferencias discursivas, se hace patente el provecho de incorporar en la recepción de los ballets una mirada interartística, que conceda en sus procedimientos perceptivos los suficientes enlaces *rizomáticos*. Estos, también como evocación del concepto dinámico de Deleuze, operantes en el movimiento dramaturgico que compone los textos coreográficos.

La percepción de cualquier obra, como objeto estético, supone un viaje en el que se transforma la sensación de realidad, por haber en los entresijos de su estructura un *contar*. Se ha realizado en el primer bloque un extenso camino por cómo se articula este tipo de narrar, constante en cualquier época, en cuyo caso, incluso se han identificado desde el *ballet d'action* la tendencia interartística de reescribir lo mítico a partir de otros lenguajes. Se ha llegado a identificar en *Pygmalion* de Marie Sallé el posible primer ballet sujeto a lo que Midgelow (2007) define como reescritura, esta calificada en la investigación de intertextual, a partir de un engranaje mítico anterior. Al no existir un documento tangencial que así permita su análisis —como se ha realizado con los ballets de Martha Graham y de Angelin Preljocaj—, ni tan siquiera como reconstrucción, no se puede llegar a constituir una respuesta contundente que determine esta incorporación que reinterpreta el mito, en el estudio de la evolución narrativa del *contar* danzado. Se sugiere la probabilidad de que su arquetipo se subvierta a partir de un paradigma crítico hacia los estereotipos de la feminidad, acordes con los contextos ideológicos que lo forjaron. De todas maneras, tampoco se había contemplado como objetivo este tipo de especificación, por requerir otro tipo de planteamiento metodológico en su propia génesis. En cambio, sí resultaría interesante, en la formulación de otros cimientos investigadores, ocuparse de identificar, si fuese posible, la primera obra coreográfica que ejerce una reescritura como tal de su intertexto mítico. No solo por encargarse de transponer el material argumental

del mito, sino de aquella que evalúa otro tipo de cambios, más allá de los propios de la permuta sígnica.

Unido al recorrido historicista en el que se han expuesto los datos del repertorio que muestran el interés narrativo, mítico y literario, de las obras coreográficas, hemos visto cómo la dependencia del libreto ha sido sustituido por un *texto* latente, incorporado en ocasiones en la figura del dramaturgista, como colaborador del coreógrafo. Sobre esta entidad indeterminada, de no obligada participación, se sustenta la organización de un narrar que opera a menudo con los procesos que la propia literatura utiliza. La cual, en su capacidad creativa, depende más de una distribución de los roles artísticos dentro del engranaje espectacular.

Se ha constatado también, que los gérmenes de la confluencia entre las artes superan los enlaces que se pueden dar a partir del reconocimiento de probables *tópicos textuales*, sino que son en sí, un fenómeno de mayor incidencia estereoscópica. Sus relieves nacen de un latir humano, vinculado a su presencia corpórea en la tierra, a través de un ritmo común, pero efectuado en calibres diferenciados según la figura artística. Las dinámicas del movimiento hacen confluir a las artes entre sí en una correspondencia unívoca a pesar de su manifestar-se particular. Es decir, no solo se encuentra una colaboración entre ellas, motivada por los intereses artísticos de su creador, sino que en su origen puro, nacen cohesionadas en un idilio ritual.

En el engranaje en el que se activa la presencia interartística, lo comparatista aparece como un requisito fenoménico por el que hacer que los discursos se afilien. En una tendencia teórica, cada método empleado provee de sus propios sistemas estructurales que perfilan los aspectos por los que establecer los puentes entre las artes. En el estado de la cuestión, así como en la valoración de los referentes bibliográficos utilizados, se ha advertido que la teoría o la poética dancística, no es ya un entorno baldío de perspectivas de estudio que superen la descripción histórica de su propia manifestación, pero la multidisciplinariedad de los estudios es algo reciente para ser estandarizada y consolidada. Al menos aquellos que tienen que ver con lo semiológico, lo intertextual o lo fenomenológico.

La relación comparatista del estudio ha permitido, a través de la búsqueda de la equivalencia entre ambas artes, discernir las aristas o las confluencias entre la narrativa de la obra mito-literaria y de los ballets. “A través del comparatismo literario el estudio

de estas relaciones ha adquirido, quizá, el derecho pleno de ciudadanía académica y cultural” (Pantini, 2002: 217). Unos paralelismos que se han ejercido también a partir de las dramaturgias contempladas al final de la investigación, al confrontar los intertextos: los de la danza, los míticos y los literarios.

Los prestamos terminológicos entre las artes favorecen un acercamiento pormenorizado a las líneas tensionales que se interconectan entre sí, más todavía, cuando se detalla la relevancia de la narrativa literaria en la dramaturgia de los ballets. La literatura y la danza construyen en la presente investigación un camino bidireccional, aunque es desde el arte del movimiento corporal sobre el que se registran los comportamientos, dada la presunción del ballet como arte comunicativo, conceptual y creador de lenguaje. Albaladejo (2016) insta al lector de su artículo *Teoría de la Literatura y Estética* a “tener presente la globalidad de las aproximaciones teórico y analítico-críticas a las diversas artes y a las obras de éstas cuando estemos situados en el espacio de cada una de las artes concretas” (p: 53). Las perspectivas teorías se interrelacionan porque en la diversidad se halla lo homogéneo, del mismo modo que en la semejanza, la multiplicidad.

Los intercambios metodológicos facilitan la comprensión del fenómeno que se analiza; quizás porque se hace patente la responsabilidad que Albaladejo (2016) confiere al hecho de que las artes responden a ciertos parámetros universales: “el placer estético, la representación, la semiosis, las relaciones intersemióticas, la inspiración o la transducción” (p: 54), son cuestiones que pueden ser objeto de estudio teórico en los textos artísticos. Jesús G. Maestro (1996) lo ha definido también, como “uno de los principales mecanismos de transmisión y transformación de sentidos en una concepción semiótica de la cultura” (p: 176). De ahí que se entienda la existencia de un embrujo, de poética interdisciplinar, en los estudios escénicos que atienden a la polifonía sónica de su lenguaje.

El texto está tanto en los ballets, como lo bailable se presenta *entre* la literatura, a través del relato de contenido mítico, que recoge la manifestación ceremonial de la danza. A partir de la literatura homérica es posible identificar esta unión inalterable entre lo mítico, lo ritual y lo danzado, aunque en sus reminiscencias, no pueda entenderse como coreografía. Tanto es así, que incluso en el conocido periodo de oscurantismo medieval, aparece la hibridación en un género denominado como danza macabra o danzas de la

muerte. ¿La hibridación resulta un término conveniente para conceptualizar el hacer mítico literario de la danza? Híbrido, es aquello que procede de distinta naturaleza en un aunar único, de especies diferentes, pero canalizadas hacia un mismo fin. El movimiento cotidiano difiere en gran medida, de aquel que se corporeiza con una intención estética o artística. Está orientado a una funcionalidad muy concreta, tangible y rutinaria. La danza, tan solo entiende de rutinas cuando se entrena el cuerpo buscando una especialización física y un dominio muy concreto del *mover*. Su aspiración trasciende a un nivel que participa en una cuota comparable en exclusiva con lo artístico. La ascendencia enérgica del fluir expresivo, la asignación de una dinámica, ritmo, dirección, forma, desplazamiento e intensidad determinado por los requisitos del artista está nutrida de una calidez corporal alimentada de las mismas pulsiones emocionales presentes en la tríada: rito, mito, literatura.

Este tipo de discurso dispuesto en heterogéneas formas, estilos o dinámicas, no siempre se compone a partir de los estándares de una narración, pero su flujo intensivo, traspasa su propio soporte para alcanzar al espectador. La repercusión que este puede tener en el *pathos* no turba la razón lo suficiente, para evitar que se reconozcan tejidos de distinto proceder, a través de la premisa de que estos pueden considerarse intertextos.

Unos significados, discursos, o emociones que se presentan en forma de *texto coreográfico*, compuesto este por una estructura *rizomática*, polifónica e interartística en la que se manifiestan los intersticios rituales del *contar* mítico. La aplicación del término de “polifonía” al análisis textual, se le debe a Mijaíl Bajtín, en referencia a las distintas voces de un texto literario (García, 2012), pero también a los registros lingüísticos y puntos de vista (Noval, 2010). Una diversidad presente en el proceso de creación escénica desde distintas perspectivas, por un lado, debido a la autoría múltiple que compone una pieza de danza: desde el coreógrafo al diseñador escenográfico; y por otro, por ser los intérpretes intermediarios en la representación de la obra.

La danza es como el género teatral polifónico que describe Albaladejo (García J., 2012), en el sentido de que, en cierta manera, “se basa en el modo mimético de representación, en el que no aparece la voz del autor, de tal manera que en el escenario solamente se manifiestan las voces de los personajes encarnados por los actores” (p: 64). En este caso bailarines, también intérpretes. La teoría dialógica de Bajtín contempla la heterogeneidad de voces presentes en el espacio textual artístico, en cuanto a la propiedad

foránea, polifónica e ideologizada del lenguaje (Martínez, 2001). Al propiciar el diálogo, existe comunicación, una interacción que aspira a ser comprendida: “que se dé respuesta a una manifestación del lenguaje, sea ésta oral, escrita, visual, o de cualquier otro tipo” (Noval, 2010: 142), a través de la concomitancia de la estructura dramática al completo. Un concepto que, recordemos, evoluciona en el de *intertextualidad*, contaminado según Martínez (2001) por la tensión entre fuentes e influencias, algo ambiguas para poder categorizarse, dice José E. Martínez (1997) debido al “abuso que de él se ha hecho”, presente también en la Literatura Comparada. Un sistema de “influencias”, que se relaciona con una inspiración abstracta e inaccesible para el teórico, el crítico o el receptor de la obra artística, por pertenecer al creador; pero también con una inmersión de *algo* externo a la propia obra, lo cual pasa a formar parte de su estructura.

A pesar de que el cuerpo de los intérpretes es un soporte cargado de subjetividades ajenas a los ballets, en los de los bailarines se hayan las voces del artista que ha confeccionado el texto coreográfico. Un cuerpo, el cual, al entregarse a un tiempo de la ficción, como balsa ajena a la realidad, se lee como “prisionero de una causalidad suspendida” (Fratini, 2011: 20), sujeto a la suspensión y al suspense del relato, es decir, a la distribución dramática de su *texto*. En el narrar literario de la danza, las imágenes se suceden conformando un patrón, en el que somos capaces de percibir, por un lado, una serie de movimientos ejecutados en una técnica y estilo concreto, asociado a una expresividad; y por otro, una subpartitura, procedente de los significados que los cuerpos connotan. En este abandono de la temporalidad, los intérpretes que en *Cave of the Heart* o en *Le songe de Médée* habitan los cuerpos de los actantes, se perciben desde el lugar del espectador abandonados en su propia temporalidad. Llegar a afirmar que hay una pérdida de sí mismos, como cuerpos vacíos, no concierne a esta investigación, pero en la asimilación de los frutos intertextuales sí ocurre una ocupación, la de lo mítico. Un habitar que no aboca al sujeto a una desaparición de su *yo* pues tras los movimientos que hacen corporeizar la emoción infantil o el *pathos* vengativo, está la consecuencia de un sentir interior, descrito como vibración o flujo emocional. Los bailarines parecen atrapados en su propia ejecución, pero al mismo tiempo, hay una liberación, un movimiento que se ha puesto en circulación, que desplaza los afectos entre aquel que recibe la obra, como bailarín, y aquel espectador al que le es entregada. Es por esto, por lo que la Estética de la Recepción es una consecuencia de la propia disposición experiencial de la asimilación

de la obra, como un objeto estético, en el que han de reconocerse los *sentidos* del comunicar de la estructura danzada.

La danza involucra un cuerpo múltiple, diversificado más allá de aquellos que conquista en la experiencia de su *praxis*. Un cuerpo que, en el mover corporal genera *acciones* que hacen fluir la dramaturgia de lo narrado. Unos cuerpos indeterminados por no agotarse su invasión a un único prototipo idiosincrático. Esto se debe a la no permanencia en el binomio espacio-tiempo, pero también a ser una actividad artística que favorece el intercambio de subjetividades. Un cuerpo, el de la danza, que encierra un *texto* perteneciente al *mover* en sí, y otro connotado en el *tejido* simbólico del *contar*. Cuyos parámetros pueden estar intrínsecos en ese tipo de puesta en acción del movimiento, o surgir de una exégesis concreta, motivado por el enfoque que irradia semánticas susceptibles de convertirse en los espectros incluso de una no-subpartitura.

Un ejemplo de este aspecto en la exégesis de la transducción intertextual es involucrar como intertextos obras posteriores al hipertexto en cuestión, estableciendo unas equivalencias dadas a posteriori y a partir de la lectura crítica de las obras. Este fenómeno, se ha utilizado en su especificidad en la descripción analítica de *Cave of the Heart* de Martha Graham. En su método, se quiebra la organización hipertextual procedente de Gerard Genette, cuya concreción perceptiva en la recepción artística textual, toma forma en la intertextualidad de Julia Kristeva, al alterar el organigrama hipotexto e hipertexto. Los ballets sí pueden ser hipertextos de ese hipotexto anterior, localizado entre Eurípides y Séneca, pero se hayan en la construcción de los significados simbólicos y metafóricos de su narrar, el intertexto como categoría atemporal. Al incorporar en el discurso textos de Jean Anouilh o de Christa Wolf, en referencia a un objeto estético que no pudo en la práctica sentir esa influencia directa en los estadios creativos de la misma, no pueden ser hipotextos. Se entienden entonces como intertextos (Kristeva, 1981; Barthes, 1993; Pfister, 1994; Medina, 2017), revelados a partir de una coreología hermenéutica que trasciende el texto coreográfico de su creador, para abarcar los espacios iridiscentes de la subjetividad poética de su exégeta. ¿Cómo es posible que puedan encontrarse equivalencias discursivas en la interpretación de los significados?

En primer lugar, porque al tratar con un material literario como el mito, su vigencia significativa no caduca. Sus arquetipos están abiertos a asumir otros mitemas que no pertenecen a los tópicos textuales, convertidos en estereotipos por el propio sistema

literario. Admiten estas otras capas semánticas variables según el contexto ideológico en el que se gestan. Y, aún así, siguen preservando la esencia mitologémica de su bagaje. Por otra parte, la objetividad de la exégesis es relativa, puesto que tan solo con el conocimiento de los otros *textos* es posible evidenciar esos otros discursos connotados por las entidades sémicas del *mover*. Aunque en la percepción de los ballets haya intentado primar el documento “tangible” que los textos coreográficos presentan, la forma en la que se canalizan los significados supone una transducción en sí misma de lenguajes, del danzado al escrito, por lo que los riesgos de que la subjetividad se cuele entre las líneas forman parte del propio proceso. De la misma manera, desde la Estética de la Recepción, se apela a una cierta distancia para la valoración de las expectativas artísticas en los discursos de cada creador. Ricoeur, en su teoría del texto, propone desde la hermenéutica, el *distanciamiento* como ejercicio fundamental del análisis interpretativo de la obra, como una cierta huida en los textos “de la intención del autor, de la referencia ostensible’ y del destinatario original” (Kaulino, 2007: 76).

La distancia surge según Silva (2005) de la confluencia entre la fenomenología y la hermenéutica. Es un espacio imprescindible para tomar el “texto” o la “obra” con la objetividad suficiente como para embarcarse en un proyecto analítico. En la siguiente cita, si a la palabra “texto” le añadimos el término “coreográfico”, estas claves se pueden equiparar al espectador, también “lector” de un patrón de movimientos escénicos, musicales, lumínicos.

La interpretación es, fundamentalmente, un esfuerzo por comprender las nuevas posibilidades que el texto abre y, subsidiariamente, la explicación histórica o estructural del texto; cada interpretación es un nuevo acontecimiento de lectura que intenta desentrañar la significación de un texto; la interpretación es este encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector (Silva, 2005: 186).

La falta de caducidad del discurso mitológico, al que los coreógrafos, así como profesionales de otras artes se enfrentan, se debe a sus genéricas atribuciones. A un tipo de constitución textual que opera en los intersticios del inconsciente, por hacer de sus personajes, arquetipos, de cuya universalidad hace que puedan ser utilizados para otro tipo de identidades dramáticas. Sus mitemas son entonces variables, según la prevalencia de una u otra característica del acontecimiento mítico.

La fenomenología, favorece la percepción de la danza como lenguaje, al ser la representación de su objeto estético, la entidad comunicante de significación sémica, construida a partir de los formantes de Bobes (1987), a su vez este sustituto de otra categoría, perteneciente a la semiótica, la de signo. Antes de exponer las conclusiones acerca de las posibilidades de esta ciencia en la metodología analítica coreográfica, mostrar la influencia que tiene la Estética (Lutereau, 2010) en hacer entender a los productos danzados como objetos estéticos, entidades del arte, perceptibles y susceptibles de ser juzgados como tal. Por ser el cuerpo el paradigma comunicativo de la danza, el canal por el que interactúan creador, intérprete y espectador. Un cuerpo narrativo, por permitir que la dramaturgia del texto coreográfico trascienda su abstracción para ocupar un tiempo y un lugar. Un cuerpo filtrado en esos otros que ocupan las butacas, que hace de lo *contado* en el material escénico un *cuerpoespacio*, tomando el concepto de Rocha (2016) sobre el que los textos se hacen cuerpo, un cuerpo fenoménico sobre el que las subjetividades se enfrentan. Un cuerpo, de cuyo movimiento, siguiendo a Merleau-Ponty (1993) se hace forma, se moldea, hasta encarnar los entresijos del narrar.

De esta estructura, lo fenoménico, se hace cuerpo de la danza a partir de la contemplación analítica de la expresión de la acción escénica de un sujeto actante. Si Merleau-Ponty hace de la experiencia del ser humano, en el universo circundante, un *hacer* condicionado por su carácter fáctico, su propia contingencia involucra la heterogénea percepción de las entidades sémicas que incorporan un acentuado material simbólico en su esencia “gramatical”. La imbricación en *lo corporal*, por ser catalizador de tejidos *textuales* de diversa naturaleza, de categorías no siempre estandarizadas, hacen de la exégesis coreográfica una hermenéutica mutable.

La reducción a la figura supone sesgar la incidencia discursiva de las narrativas que componen el texto coreográfico. Los procedimientos motrices adoptan a priorizarse, por su aspiración de perfecta sincronía técnica, en la apreciación de los tiempos de la representación, ¿pero tras esta ejecución motriz, no existe acaso entrelazando las derivas expresivas del narrar, algo más que la pose? Es por este riesgo, por el que la reducción de lo coreográfico a una forma codificada en su semiótica existencia no es funcional, por la imposibilidad de que exista una organización sintáctica o gramatical equivalente a la que se encuentra en la lingüística, o incluso, en la distribución armónica de los modos musicales; por suprimir (Cerdà, 2001; Adorno, 2003) lo oculto, la subpartitura. La cual

puede nutrirse de lo ideológico, lo emocional, lo literario, lo filosófico, lo político, sin fronteras estereotipadas. No pueden dictarse normas para decretar qué pasos pueden o deben ir antes o después, cuáles son exclusivos de enlace, como las conjunciones, o cuales proponen la introducción de uno u otro elemento, como las preposiciones. La creación no puede aceptar límites en el manejo del vocabulario danzado, dispuesto a la mezcla de estilos, a la incorporación de otras artes o de recursos ajenos a la escena.

Así, de igual forma que, según Louppe (2011), una poética no se limita a decretar normas, cánones de estilo, porque la apariencia múltiple de la danza restringe los cercos que la aíslen, que dicten el imaginario del creador, dice: “No propone normas o cánones como la poética clásica, sino que cuestiona indefinidamente el campo de lo posible” (Louppe, 2011: 36). Una aplicación de la teoría semiótica que exija el discernimiento de unidades menores de significado, que pueden hacerse signos traducibles en la realización de una traducción intersemiótica, no es posible. Lo semiotizado supone una manera de activar el pensamiento intersemiótico de la danza, la literatura y el mito, como entidades que se expresan a través de su propio texto. Pero no es pertinente recoger como un compendio de pasos enlazados, como si de un catálogo se tratase, la apariencia formal del cuerpo. Es decir, el registro de pasos y su combinación, sin más información que su elocuencia, o la descripción de las dinámicas y las direcciones, por resultar estratos vacíos de contenido. No se trata de reducir todo a su significado expresivo o a su técnica corporal, sino de encontrar el equilibrio entre ambos aspectos: “To describe feeling quality in such a way is also to reduce the dance to a set of counters, each of which represents a particular and absolute meaning, such that the feeling quality is no more than the sum of these individual meanings” (Sheets-Johnstone, 2015: 33).

Albaladejo (2007) ha caracterizado el proceso intersemiótico, derivable de la traducción de Roman Jakobson, a partir de su percepción como acto comunicativo, divisible en dos momentos en la adaptación escénica: la acción transducida del coreógrafo, que ha tomado un intertexto previo, procedente de fuentes diversas, y el proceso creativo que resulta de la transformación del texto mito-literario a un texto coreográfico. Las estrategias narrativas utilizadas en el texto de origen, o fuente, se pueden reproducir o alterar en el cambio de código en cuestión: el discurso coreográfico, unido a lo musical y lo plástico-escénico. La distribución de los tópicos o arquetipos mitológicos, la manera peculiar de enfocar la tragedia y el asentamiento de los pilares que

la erigen, son cuestiones relevantes para el análisis práctico que se ha hecho efectivo en el último bloque: “Bailar el mito, danzar a Medea”. En este proceso, es posible configurar la idea que cada coreógrafo le adjudica a una figura tan mitificada como es Medea; así como precisar las estrategias que cada uno, como identidad subjetiva, ha conferido para la reescritura de un mito. “La estrategia poiética, su adopción por parte del autor y su identificación por parte del traductor son de carácter semiótico” (Albaladejo, 2007: 64).

El enfoque desde la Semiótica ofrece una perspectiva que potencia la visión estructuralista de la obra artística, en la que, en tanto signos, sus constituyentes se fragmenten para descodificar su significado. “La semiótica, como la teoría musical, nos dice que por debajo de la melodía reconocible hay un juego complejo de intervalos y de notas, y por debajo de las notas hay haces de formantes” (Eco, 2000: 85). Los formantes son sustituidos en la investigación por la categoría de *entidades sémicas del mover*, por concluir que resultan estos elementos de potencial carga semántica, a menudo simbólica, pero de la cual no se llega a una red interválica de los patrones del movimiento coreográfico, como sí se ocupa de su tejido la armonía. Además, desde este enfoque, a partir de Eco, surge también la posibilidad de incorporar en el discurso analítico de *Cave* o *Le songe*, lo connotado como significados sustanciales presentes entre los intersticios del narrar.

La escritura *de, por y sobre* danza implica una reescritura de los cuerpos en una semiotización inclusiva de su lenguaje, por embarcarse en el registro simbólico de su metáfora, o por trasgredir sus espacios sémicos en otra gramática. La metáfora de los significados en el cuerpo estructurado de la danza compone una línea simbólica que ha de seguir aquel que se permite *mirar* fuera de sí, extraña al objeto estético en cuestión.

Las asociaciones entre el espacio ceremonial del rito, respecto a la interacción mítica que sus textos tienen para la danza, permiten florecer un tipo de recurrencia que trasciende la elección banal de su argumento, para convertirse en la restauración inconsciente que supera lo propio argumental. El movimiento de un cuerpo comprometido con lo ceremonial ha favorecido en los tiempos remotos, el diálogo ancestral con los dioses, medio por otra parte, por el que se alcanzaba el significado pleno del vivir. Los mitos, en forma de literatura, o de mitologema, en cierta forma, ajeno al género literario, no aportan a la danza únicamente una historia que reflejar a través de los cuerpos, de la música o de la puesta en escena, sino que permiten hacer de la danza, un

lenguaje de expresión que trasciende lo emocional. El psiquismo asociado a los arquetipos aparece en lo simbólico, en los parajes del subconsciente que alteran los significados reconocibles de la lectura argumental, por otros alterados por la percepción de cada espectador. Lo literario, tomando las palabras de Schmid (2013) en su estudio sobre la influencia de la novela de Proust *–En busca del tiempo perdido–* en el ballet *Proust ou les intermittences du coeur* de Roland Petit, supone para la creación coreográfica hacer que lo encarnado, lo corporal, participe de la generación de múltiples afectos.

La danza utiliza esas destrezas kinésicas para la transformación de los caracteres míticos que han trascendido como literatura, pero que también se hayan en el cine, en la ópera o en la pintura. *Le Sacre* ha sido el paradigma ideal para resaltar tanto el interés por recuperar lo mítico-ritual en la escena coreográfica, por ser una de las obras de la que más revisiones se han hecho, manteniendo la música, no siempre el argumento, y en este caso, haciendo que la reinterpretación se perciba como un fenómeno frecuente encaminado a la intertextualidad. La aplicación del término *rewriting* a esta eclosión de transferencia creativa entre obras, procedente de Midgelow (2007), además de encaminarse a la identificación de este recurso, hace de la metáfora de la escritura la exigencia de percibir en los ballets un texto coreográfico. Se ha transitado, así mismo, alrededor de los distintos términos utilizados para el concepto de reinterpretar, sobre el que la reelaboración, como acto creativo y la transposición intertextual, como mecanismo de transferencia sémica, son contempladas hacia la construcción de estos significados de lo narrativo.

Habiendo conceptualizado la obra como un *texto coreográfico* en el que se encuentra una narrativa dramática presentada como relato, el análisis de las versiones de Medea se puede tratar desde una segmentación narratológica. Esto implica, en primer lugar, comprender que lo que se presenta en la escena es una narración, compuesta análoga a lo que se relataría textualmente en una obra literaria, como ocurre en la tragedia de Eurípides, pero de igual forma está presente en otros géneros como la poesía o el teatro. A continuación, fundamental asumir que el objeto estético está utilizando un lenguaje que no equivale a un significado arbitrario o convencional, como la lingüística ha tildado para la lengua natural, sino que surge por un entramado de competencias corporales, musicales y plásticas orientadas a la visión que un artista en concreto selecciona y acota. Las formas de *contar* ese texto, ya no literario, sino poetizado en el *texto coreográfico*, no se invalidan

entre sí. El mito de Medea puede canalizarse en diferentes gramáticas, pero resultar un relato parejo, en la constatación de su propio arquetipo. En este aspecto, aplicándose la pluralidad de lecturas posibles, en forma de versión, reinterpretación u otros supuestos tratamientos de una obra que Bobes (1987) define como: “La interpretación concreta de un lector (lectura’) o de un director de escena (representación’) no agotan la ‘entropía’ literaria o artística del texto, que seguirá proporcionando sentidos nuevos ante nuevas visiones” (Bobes, 1987: 180). Esta premisa remarca esas condiciones de los intertextos de enlazarse en la mirada del intérprete, o receptor de la obra, activando los significados connotados por la pieza. Las entidades semánticas son las mismas, lo que cambia es la iluminación que se ejerce sobre ellas.

El foco está en la acción, una corporal distribuida en la escena tanto en los cuerpos de los bailarines, como en el uso que se hace del espacio, los elementos escénicos incorporados y la atmósfera musical. Las formas que el cuerpo adquiere no dependen en exclusiva del peso de la narración, sino también del flujo emocional, que se quiebra o se distiende, discurre por el centro energético para hacerse *ver* en ese cuerpo. En un acto encarnado, en el que el movimiento corporal se aproxima a la práctica del rito, participa con su gesto en la reproducción estructural del mito; puesto que, en su *estar* dinámico, convergen todos estos elementos.

La coherencia en la recreación del texto transducido al lenguaje de la danza se evalúa en distintos parámetros: (1) según el grado de veracidad de esos *otros* textos, obra nueva regida por otras reglas, no dependientes de la lingüística; (2) según la congruencia argumental de la dramaturgia coreográfica, cuestión crucial para la comprensión interpretativa de la pieza desde el punto de vista del receptor; (3) según la diversificación ideológica y moral del personaje principal del mito, en tanto a que las variantes influyen en la percepción que se tiene a posteriori de la “idea” de Medea. Las coreografías objeto de análisis no dejan de ser una representación de un mito clásico, de gran trayectoria en la iconografía, en la literatura, en el cine y en la ópera. Estos actúan solo como paradigmas, para comprender o matizar el acercamiento hacia el estudio de sus narrativas, desde una óptica teórica conceptual.

La ya mencionada no mutabilidad del mito, como estructura, afirmación amparada en el estructuralismo de Lévi-Strauss, no supone una categoría que se pueda transferir en la investigación, puesto que, la premisa de hacerse una entidad reinterpretable según un

reescribir de su naturaleza, ha sido reflejada en la transducción intertextual de Medea. No en exclusiva en los estudios de caso analizados, presente con gran fuerza también en documentos literarios. En cambio, su condición multiforme (Kirk, 1970), favorece el intercambio *textual* sobre el que la intertextualidad puede erigirse como transformación, no solo semiótica sino de sus semánticas.

Las formas que ha adoptado Medea son registro de los cambios que un mito puede experimentar, entre esa caracterización poética de su ser colérico, dotada del despertar del miedo que procede de la monstruosidad; de identidad cuestionada hacia una politización de sus acciones para la crítica feminista, hacia un barbarismo atribuido por su extranjería y por su alteridad, la no-madre que comete infanticidio o la chamánica sacrificial de su rito sangriento. Estas características arquetípicas de su ser serán recogidas en ambos ballets, de cuyo análisis intertextual se ha podido reconocer este tipo de parámetros teóricos en la *praxis* analítica, hasta alcanzar en el Capítulo 11 la ilustración de un discurso poético de lo danzado, desde este tipo de transducción.

En referencia a la primera hipótesis, acerca de si se ha reconocido en la dramaturgia historicista de la danza un narrar, de tintes semióticos, desde los textos mítico-literarios. La respuesta, como se ha intentado sintetizar en las anteriores líneas, es afirmativa con cierta salvedad, respecto a que no se considera que la semiótica sea el método por el que discernir esa transferencia entre lenguajes. Hay una mutación significativa, entre el *contar* del mito literario y el *narrar* de los ballets míticos, pero estos deben juzgarse desde la transferencia de intertextos. ¿Qué ha ocurrido con los tópicos textuales de Albaladejo (1982), o también llamado, tópico temático de García Berrio (1982)? Estos aparecen en la manera en la que se da un uso en la dramaturgia del texto coreográfico, a las entidades sémicas del *mover*. Pasan a ser un recurso de la articulación de la acción dramática por el que interpretar los *sentidos* introducidos en la narrativa del texto coreográfico. Aparecen, por tanto, en el proceso de recepción, dada la *elocutio* retórica performativa del danzar. En la equiparación de los tópicos textuales a los mitemas míticos de Medea, los primeros se adhieren a una forma de *contar* el texto coreográfico, mientras, los segundos, serían exclusivos de la estructura mítica.

Las cuestiones relativas a la semántica textual de *Cave* y de *Le songe* han sido transformadas a todos los elementos que intervienen en la puesta en escena, no solo lo coreográfico. Ambos creadores, Graham y Preljocaj, han tenido que ejercer sobre su

dramaturgia una elección de los tópicos, así como su disposición organológica narrativa. Graham ha fusionado en ese proceso, bajo nuestra perspectiva intertextual, la figura de La Nodriz y del Coro en un único actante capaz de regular desde su feminidad, los paradigmas de su discurso. Preljocaj, la ha omitido incluso, por sintetizar el mitologema de Medea en la articulación emocional de los distintos estados del ser en el mundo, en relación con aquellos otros que le acompañan. Las realidades ficcionales, ha pesar de toda transducción, hacen de sus semióticas propias una semántica legible.

La narración coreográfica de ambas *Medeas* es fruto de una intersemiosis, pues el relato, el hipotexto, al menos de la primera, ha sido reconocido en un texto concreto: la *Medea* de Eurípides. Otra cosa, es que, a posteriori, en la exégesis analítica de sus *textos* se halle la red discursiva expuesta en cada caso. No se han localizado, en los documentos consultados, un reconocimiento particular de cual sería el supuesto hipotexto “puro” de Preljocaj, pero no por ello se pierden referencias textuales en su dramaturgia. Quizás en su *contar*, haya una mayor “independencia” hacia el teatro literario en sí, pero la organización de su discurso, la reproducción de los mitemas de Medea, entre los que se encuentra el infanticidio, parte de una apariencia tácita. Y así se hace ver en el apartado correspondiente de la tesis. Aún reproduciendo el asesinato filicida que Eurípides inaugura y Séneca respalda, escribe también, igual que Graham su propia Medea.

Por tanto, recuperando el tema de si las suposiciones descritas en la introducción han llegado a término, nos encontramos con una consecución completa de los objetivos asociados a la primera hipótesis. El *contar* de la danza es narrativo, utiliza en su semiosis un lenguaje susceptible de incorporar procesos artísticos. Su *mover* se hace literario, en cuanto son este tipo de textos los que se hacen poética. A través de una transferencia de sus tópicos que pueden tomarse desde lo temático, por reflexionar sobre la relación entre los temas y motivos de los textos literarios, transferidos estos a otros textos artísticos. Hay un *texto* no solo porque toda estructuración del narrar precisa de una categoría capaz de organizar la información, sino porque el cuerpo, en su aparente desnudez y clamando un vacío existencial que se haga llenar, desde lo cognitivo o desde el psiquismo inconsciente. Un cuerpo-texto relacional, significativo, simbólico en la metáfora de lo consciente, discursivo, plural en su individualidad, semiótico por producir todo tipo de escrituras, signo en la concreción de los *sentidos* posibles. Un cuerpo escritura en la delimitación espacial del gesto. Un cuerpo que teje dinámicas en el

movimiento poético de su danzar. Un cuerpo que participa en la composición de un texto coreográfico, integrado de todo el *mover* que completa la dramaturgia escénica.

Respecto a la consecución de la segunda hipótesis, se ratifica la existencia en *Cave of the Heart* y en *Le songe de Médée*, de un texto coreográfico de procedencia mítica, que ha sido transducido al lenguaje escénico del *mover*. La *intersemiosis* ocurre más que como mera traducción como transducción, al hacer un planteamiento diferenciador respecto al intertexto de Medea. En cuyo procedimiento del leer perceptivo de la experiencia empírica observable en cada *texto*, se encuentran analogías y equivalencias con esos *otros* textos que lo anteceden, centrándonos en la tradición de lo clásico, en la contemporaneidad y en la comparación entre las mismas obras entre sí, u otras, como la alusión a José Granero. La voz de Medea, tan equidistante y al tiempo, tan reaccionaria, ofrece un *mirar* propio sobre el que se han construido narrativas a menudo silenciadas, como la de dar voz a Glauce/ Creusa. En este sentido, por otra parte, recuperando también la esencia primitiva de una Medea tierna que puede disfrutar de su maternidad y otra, que oculta esa virtud biológica, y omite cualquier descendencia que haga que sus actos puedan corromperse todavía más por la transgresión de juicios morales inviolables.

El cierre de la investigación nos hace ver que el estudio *desde* lo coreográfico, tomando un enfoque interdisciplinar, no se agota, continúa emergente porque tampoco lo hace la creación. La revelación de la aplicación comparatista puede ser un camino por el que contribuir en futuras líneas de investigación, al conocimiento de la *praxis* de la danza. El estudio de las obras coreográficas como “depósito” de otras, desde la intertextualidad, como ocurriría con *Diversion of Angels* de Martha Graham y *Red Wall (Destiny)* de Kandinsky, o desde otros procesos metodológicos, hace que siempre haya un hilo que seguir, como el de Ariadna, hacia lo no revelado en una lectura al uso de las obras artísticas. También, porque en este proceso, los ballets se convierten en una estructura *palimpsestica* hacia una apertura de su *mirar*, que necesita preservar su estatus como lenguaje para tomar un lugar en tanto poética.

El cuerpo teórico anterior presenta las sinergias, lo análogo, lo completamente contradictorio, de una práctica generalizada en la historia de la danza, pero que ha adoptado devenires heterogéneos. E igual, presentadas las conclusiones, nos puede entrar la duda de si ha sido operativa la puesta en acción de los métodos propuestos en dos casos tan concretos, equidistantes en el tiempo.

¿Puede resultar acaso limitante para otros géneros, lenguajes o perspectivas que aboguen no solo por la reinterpretación, sino por hacer de la dramaturgia danzada una forma de narrar? La respuesta podría fluctuar en posiciones confrontadas, pero lo que interesa es no dejar en la abstracción la incorporación de la transducción intertextual como modelo por el que percibir lo coreográfico, sino acceder al estudio particular para que germine su propia universalización. Tomar entonces, en esta discusión, la consideración de Midgelow (2007), situada esta en una premisa equivalente a la elaboración de la segunda hipótesis a partir de Medea. Dice: “While terms to describe reworkings proliferate, perhaps the promising way to understand and to identify the features of such dances is through the close examination of individual works” (p: 34). En nuestro estudio, tampoco se están censurando otras maneras de hacer teoría, pero la presente, ha sido la perspectiva más adecuada para un *mirar* interartístico, en la precisión de qué se entiende como narración corporal, cuáles son sus límites, o de qué manera, más bien, el intérprete debe virar de sentido para hacer de la dramaturgia danzada discurso.

El cuerpo está lleno de palabras. “Uno vive en sus carnes el contenido de las palabras que ha oído” (Sanchís Sinisterra s/f) [...] ¿Cómo evadir el peso de una civilización que nos dice “y primero fue el verbo”? (Fuentes, 2015: 85), quizás incluyendo en ese verbo, la acción del *mover*, no lingüístico, sino corporal. Un verbo que es acción rítmica, que en el *sentir*, se mueve, que en la confrontación emocional, gira y que, en la crítica a paradigmas caducos, salta.

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Ana (2008): *Historia del ballet y de la danza moderna*, selección e ilustraciones de Víctor M. Burell, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2013): *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* [Tesis de doctorado] Universitat Politècnica de València <http://hdl.handle.net/10251/21066> (fecha del último acceso: 10 de febrero de 2018).

_____ (2015): “Voz del término Ballet”, en Garrido, M. Ángel (dir.) (2015): *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, CSIC <http://www.proyectos.cchs.csic.es/defli/sites/default/files/Ballet.PDF> (fecha del último acceso: 7 de octubre de 2019).

Abad, Francisco (2013): “Ritmo y rima: música y poesía”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22: 23-32 <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6342> (fecha del último acceso: 30 de marzo de 2020).

ABC Radio National (2009): “Interview. Sasha Waltz: Medea and Korper”, en ABC Radio National <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/artworks/sasha-waltz-medea-and-korper/3086892> (fecha del último acceso: 16 de noviembre de 2020).

Abdel-Karim, Gamal (2008): “El sufismo y el islam”, en *Pensamiento*, 64 (248): 931-946 <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/viewFile/5194/5004> (fecha del último acceso: 10 de febrero de 2020).

Acebal, Martín (2017): “Un proceso semiótico para tres retóricas”, en Hynes, Catalina (ed.) (2017): *VII Jornadas GEP “Peirce en Argentina”*: s. p. <https://www.unav.es/gep/JornadasPeirceArgentina.html> (fecha del último acceso: 12 de agosto de 2020).

Adorno, Theodor W. (2003): *Filosofía de la nueva música. Obra completa 12*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz y edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Ediciones Akal.

Adshead-Lansdale, Janet (1995): “The interpretation of dances: text, context and the reader”, en *Cairon: revista de estudios de danza*, 1: <http://hdl.handle.net/10017/20010> (fecha de último acceso: 25 de enero 2015).

_____ (2002): “Siren sensualities in physical theatre: Lloyd Newson’s *Strange Fish* (1992)”, en Austern, Linda (ed.) (2002): *Music, sensation, and sensuality*, London, Routledge, Taylor & Francis Group: 121-136.

_____ (2008): “Intertextual narratives in dance analysis”, en Lansdale, Janet (ed.) (2008): *Decentring dancing text: The challenge of interpreting dances* [Ebook], London,

Palgrave MacMillan: 1-20 <https://doi.org/10.1057/9780230584426> (fecha del último acceso: 12 de julio de 2020).

Aguía, Nicolás (2016): *Arte, sacrificio y reconciliación: una lectura mimética del fenómeno musical* [Tesis de grado] Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá <http://hdl.handle.net/10554/37080> (fecha del último acceso: 17 de mayo de 2020).

Aguilar, Antonio (2012): “La retórica corográfica de Gregory Ulmer. La inventio como pedagogía”, en *Rhêtorikê: Revista Digital de Retórica*, 4: 1-20 <http://www.rhetorike.ubi.pt/04/> (fecha del último acceso: 12 de agosto de 2020).

Álamo, Francisco (1998): “VV.AA.: Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 7: 405-410 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--10/html/dcd92f4c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_44.html (fecha del último de acceso: 25 de julio de 2020).

Alarcón, Mónica (2009): “La inversión de la memoria corporal en danza”, en *A Parte Rei* (66): 1-7 <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/alarcon66.pdf> (fecha del último acceso: 20 de marzo de 2017).

Albaladejo, Tomás (1985): “Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual”, en *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 43 (1-2): 265-284 <http://hdl.handle.net/10201/12886> (fecha del último acceso: 11 de febrero de 2020).

_____ (1994): “Sobre la posición comunicativa del receptor del discurso retórico”, en *Castilla: Estudios de literatura*, 19: 7-16 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136205> (fecha del último acceso: 7 de febrero de 2020).

_____ (1996): “A propósito del receptor en el arte de lenguaje: de retórica a literatura”, en *Salvina: revista de Lletres*, 10: 226-229 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd52b9> (fecha del último acceso: 10 de febrero de 2020).

_____ (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

_____ (2007): “Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo”, en Garrido, Miguel A. y Frechilla, Emilio (2007) (eds.): *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones: 61-75.

_____ (2008): “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poética*, 29 (2): 245-275 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3638837> (fecha del último acceso: 10 de febrero de 2020).

_____ (2009a): “La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la Literatura Comparada”, en Penas, Azucena M. y González, Rosario (eds) (2009): *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, Frankfurt, Peter Lang: 89-114.

_____ (2009b): “La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 0: 1-26 <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26> (fecha del último acceso: 6 de febrero de 2020).

_____ (2012): “Literatura comparada y clases de discurso. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y Portugal”, en Alemany, Rafael y Chico, Francisco (eds.) (2012): *Literatures ibèriques medievals comparades – Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alicante, Universitat d’Alacant/ Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC): 15-38.

_____ (2016): “Teoría de la Literatura y Estética”, en *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, 3 (3): 49-58 <https://doi.org/10.7203/laocoonte.3.3.9357> (fecha del último acceso: 10 de febrero de 2020).

Albaladejo, Tomás y Chico, Francisco (1998): “La ‘intellectio’ en la serie de operaciones retóricas no constituyentes de discurso”, en *Teoría/Crítica*, 5: 339-352 <http://hdl.handle.net/10045/27403> (fecha del último acceso: 5 de febrero de 2020).

Albaladejo, Tomás y García, Antonio (1983): “Estructura composicional. Macroestructuras”, en *ELUA. Estudios de Lingüística*, 1: 127-180 <http://hdl.handle.net/10045/6677> (fecha del último acceso: 6 de febrero de 2020).

Alemany, M^a José (2009): *Historia de la Danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Valencia, PILES, Editorial de Música, S. A.

Alexandrova, Alena (2003): “Furious bodies, enthusiastic bodies”, en *Performance Research: A journal of the Performing Arts*, 8 (4): 21-25 <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2003.10871962> (fecha del último acceso: 5 de agosto de 2020).

Allan, William (2002): *Euripides: Medea*, London, General Duckworth.

Almeida, Cecilia (2015): “La creación como proceso semiótico”, en *Ponencia III Jornadas GEP Argentina*. Catalina Hynes (ed.): 1-10 <https://www.unav.es/gep/JornadasPeirceArgentina.html> (fecha del último acceso: 9 de marzo de 2016).

Álvarez, Ángel (1984): “Una Medea’ para Manuela Vargas”, en *El País. Cultura* https://elpais.com/diario/1984/06/30/cultura/457394401_850215.html (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

Álvarez, Inmaculada (1994): *El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza* [Tesis de doctorado] Universidad Autónoma de

Madrid, Madrid <http://hdl.handle.net/10486/11962> (fecha del último acceso: 25 de mayo de 2020).

Álvarez, Luis (2015): “Arte y danza. Necesidad, estabilidad y trascendencia”, en VV. AA. (2015): *Ponencias II Encuentro internacional de film de danza*: 56-68, L'Eixam Edicions S.L. <http://cinedanza.blogs.upv.es/files/2015/09/Ponencias-II-2015-Final.pdf> (fecha del último acceso: 19 de marzo de 2017).

Álvarez, M^a Consuelo e Iglesias, Rosa M^a (2002a): “Catulo y la organización de los coros de la *Medea* de Séneca”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen I*, Granada, Universidad de Granada: 565-587.

_____ (2002b): “Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen I*, Granada, Universidad de Granada: 409-445.

Álvarez, Nazira (2005): “Medea, la mujer transgresora de la Cólquide”, en *Káñina: Revista de Artes y Letras*, 28 (2): 75-86 <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4723> (fecha del último acceso: 23 de junio de 2020).

Alves, Cidália (2013): *Imitación e intertextualidad en los siglos XVI y XVII: “os lusíadas de camões en las epopeyas cultas en castellano y en los poemas mayores de Góngora”* [Tesis de doctorado] Universidad de Valladolid <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=192583> (fecha del último acceso: 24 de julio de 2020).

Amezcu, David (2011): *La teoría literaria de Northrop Frye* [Tesis de doctorado], Universidad Autónoma de Madrid, Madrid <http://hdl.handle.net/10486/9765> (fecha del último acceso: 2 de noviembre de 2020).

Anderson, Jack (1985): “Dance: works by Charles Weidman”, en *The New York Times*: 35 <https://www.nytimes.com/1985/07/07/arts/dance-works-by-charles-weidman.html> (fecha del último acceso: 7 de mayo de 2020).

Anderson, Janet (2010): *World of Dance: Modern Dance*, Nueva York, Chealsea House.

Andrade, Milton de (2009): “Mitopoesia, dramaturgia criativa e o trabalho do ator”, en *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cénicas*, 1 (12): 53-60 <https://doi.org/10.5965/1414573101122009053> (fecha del último acceso: 17 de septiembre de 2020).

Angiolini, Gasparo (1956): *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis* [Edición digital], Milano, Nogare e Armetti <http://obvil.sorbonne->

universite.site/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis (fecha del último acceso: 25 de septiembre de 2019).

Anónimo (s.f.): “Teatro Greco: Elisabetta Pozzi ritorna a Siracusa nei panni di Medea. Stasera La Prima”, en *Sicarus News Cultura* <https://www.siracusanews.it/teatro-greco-elisabetta-pozzi-ritorna-a-siracusa-nei-panni-di-medea-stasera-la-prima/> (fecha del último acceso: 29 de septiembre de 2020).

Anouilh, Jean (2004): *Medea. Romeo y Jeannette*, Buenos Aires, Losada.

Castelli, Nina (s.f.) “Robert Wilson, transmutation of archetypes: Medea and Parsifal”, en *Lehman* http://www.lehman.cuny.edu/vpit/vpadvance/artgallery/gallery/robert_wilson/index.htm (fecha del último acceso: 13 de octubre de 2020).

Anquetil, Nicole (2006): “Quel Spectacle! Le corps et la nouvelle économie psychique”, en *Journal français de psychiatrie*, 24: 45-48 <https://doi.org/10.3917/jfp.024.48> (fecha del último acceso: 12 de septiembre de 2020).

Apolonio de Rodas (1996): *Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Editorial Gredos.

Araiza, Elisabeth (2017): “El libreto’ y sus problemas o todo lo que usted quiso saber sobre el texto”, en *Alteridades* 27 (54): 41-53 <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v27n54/0188-7017-alte-27-54-00041.pdf> (fecha del último acceso 18 de septiembre de 2019).

Aranzueque, Gabriel (1995): “Realidad y mundo en el Tractatus de Wittgenstein. Notas para una ontología integral”, en *Revista de Filosofía*, 8 (14): 45-56 <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF9595220045A> (fecha del último acceso: 31 de julio de 2020).

Árbol, Inmaculada del y Vázquez, José L. (2002): “La Medea inglesa de T. S. Moore”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 867-885.

Arcas, Ana (2010): “Recursos escénicos del teatro clásico japonés Noh”, en *ActivArte*, 3: 1-13 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046346> (fecha del último acceso: 22 de julio de 2020).

Arias, Ana (2015): *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*, Madrid, Ediciones Cumbres.

Arias, María (2009): “Identidad femenina y violencia” en Jaime, M^a Elena (ed.) (2009): *Identidades femeninas en el mundo plural* [Edición digital], Sevilla, Arcibal Editores: 41-50 <https://www.inmujer.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Documentos/DE0769.pdf> (fecha del último acceso: 18 de septiembre de 2020).

Aristóteles (2002): *Poética*, prólogo, tradición y notas de Antonio López Eire, epílogo de James J. Murphy, Madrid, Ediciones Akal.

Armstrong, Karen (2005): *Breve historia del mito*, traducción de Gemma Rovira Ortega, Barcelona, Ediciones Salamandra, S. A.

Arnaldo, Javier (2004): "Ilustración y enciclopedismo", en Bozal, Valeriano (ed.) (2004): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*: 64-88, Madrid, Machado Grupo de Distribución.

Arnheim, Rudolf (1957): *Film as Art*, London, University of California Press.

Arroyo, Susana (2008): "¿Quién es Malte Laurids Brigge?", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17: 153-170 <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6193> (fecha del último acceso: 9 de junio de 2020)

Arteta, Aurelio (1984): "Una aproximación textual al pensamiento de Eurípides", en *Cuadernos de investigación filológica*, 10: 29-54 <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/1475/1379> (fecha del último acceso: 22 de septiembre de 2020).

Aude, Alba (2014): "Espacios fronterizos y zonas de contacto entre el lenguaje coreográfico y poético: una dialéctica del movimiento a la escritura, de la palabra a la danza", en *Iberic@l*, 5: 59-72 <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2014/04/05-07.pdf> (fecha del último acceso: 14 de mayo de 2016).

Azara, Pedro (1995): *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Ediciones Siruela.

Bachs, Agustí (1982): "Los Misterios de Eleusis", en *Historia y Vida*, 172 (15): 42-56.

Badinter, Elizabeth (1989): "El eterno femenino ¿Un mito?", en *Revista de la Universidad Nacional*, 19: 30-33 <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11967> (fecha del último acceso: 18 de septiembre de 2020).

Baigneres, Claude (1965): *Ballets de ayer y de hoy*, traducción de Jose M^a Borrás, Barcelona, Ediciones Ave.

Baillet, Florence (2016): "La 'survivance' du mythe de Médée dans *Médée-matériau* de Heiner Müller", en *Skénographie*, 4: 73-82 <https://doi.org/10.4000/skenographie.1290> (fecha del último acceso: 24 de octubre de 2020).

Bajtín, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, España, Taurus.

Bal, Mieke (2002): *Travelling concepts in the humanities*, Toronto, University of Toronto Press.

Balanchine, George y Mason, Francis (1988): *101 Argumentos de grandes ballets*, Madrid, Alianza Editorial.

Ballet Russes (1928): “Programa de ballet de los Ballets Russes de Serge Diaghilev”, en *Library of Congress* <https://www.loc.gov/item/ihas.200181867> (fecha del último acceso: 2 de mayo de 2020).

Ballet Preljocaj (s.f.): *Ballet Preljocaj. Center Choréographique National* <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=1> (fecha del último acceso: 22 de noviembre de 2020).

Balló, Jordi (2014): “Melina y Medea”, en *La Vanguardia*, <https://www.pressreader.com> (fecha del último acceso: 23 de octubre de 2020).

Balza, Isabel (2009): “Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos”, en Jaime, M^a Elena (ed.) (2009): *Identidades femeninas en el mundo plural* [Edición digital], Sevilla, Arcibal Editores: 57-63 <https://www.inmujer.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Documentos/DE0769.pdf> (fecha del último acceso: 18 de septiembre de 2020).

Balzer, Berit (2005): “*Medea* de Christa Wolf: la otredad’ re-examinada”, en *Inter Litteras*, 11: 37-53, ISBN: 0328-8935.

Banes, Sally (1987): *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middletown, Wesley University Press.

_____ (1998): *Dancing Women. Female bodies on stage*, London, Routledge, Taylor & Francis Group.

Bannerman, Henrietta (2006): “A dance of transition: Martha Graham’s *Herodiade* (1944)”, en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 24 (1): 1-20 <http://www.jstor.org/stable/40004094> (fecha del último acceso: 6 de junio de 2020).

_____ (2010): “Martha Graham’s house of the pelvic truth: The figuration of sexual identities and female empowerment”, en *Dance Research Journal*, 42 (1): 30-45 <http://www.jstor.org/stable/23266985> (fecha del último acceso: 4 de junio de 2017).

Barber, Samuel (1991): *Medea (original ballet version) for Chamber Ensemble*, Milwaukee, G. Schirmer, Inc.

Barcia, Javier (2004): “La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne”, en *Taula: Quaderns de pensament*, 38: 241-262 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=975820> (fecha del último acceso: 14 de abril de 2020).

Bardet, Marie (2014): *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, traducción Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus.

Baring, Anne y Cashford, Jules (2005): *El mito de la diosa*, prólogo de Sir Laurens y traducciones de Andrés Pique, Susana Pottercher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz, Madrid, Ediciones Siruela.

Baril, Jacques (1977): *La danza moderna*, traducción de María Teresa Cirugeda, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Barnsley, Julie (2013): *El cuerpo como territorio de rebeldía*, Caracas, Unearte.

Barone, Clara (2018): *La danza contemporánea como disciplina artística y como práctica terapéutica. Reflexiones acerca de la danza contemporánea, desplegada en su potencia creadora, transformadora y terapéutica en relación con la psicología* [Tesis de grado] Universidad de la República de Uruguay https://sifp.psico.edu.uy/la-danza-contempor-C3_Alnea-como-disciplina-art-C3_ADstica-y-como-pr-C3_Altica-terape-C3_BAtica (fecha del último acceso: 13 de mayo de 2020).

Barretto, Nolini (1999): “The Role of Martha Graham's Notebooks in Her Creative Process”, en Helpert, Alice (ed.) (2005): *Choreography and Dance*, 5 (2): 53-67, England, Routledge. Taylor & Francis Group.

Barrigón, Carmen (2004): “Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea”, en Suárez, Emilio y Zambujo, M^a do Céu (eds.) (2006): *Bajo el signo de Medea = Sob o signo de Médeia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial: 151-187.

Barrio, M^a del Carmen (2011): “Versiones y revisiones cinematográficas de un mito clásico: las *Medeas* de Pasolini, Dassin, von Trier y Ripstein (1969-2000)”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 24: 651-670 <https://doi.org/10.5944/etfii.24.2011.1884> (fecha del último acceso: 28 de septiembre de 2020).

Baring, Anne y Cashford, Jules (2005): *El mito de la diosa*, traducción de Andrés Piquer, Susa Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz, prólogo de Sir Laurens van der Post, Madrid, Ediciones Siruela.

Barthes, Roland (1971): *Elementos de semiología*, traducción de Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón Editor.

_____ (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (1990): *La aventura semiológica*, trad. Ramón Alcalde, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (1994): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (1993): *El placer del texto y lección inaugural*, traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

_____ (1999): *Mitologías*, traducción Hector Schmucler, México, Siglo XXI Editores.

_____ (2004): *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Bartolomé, Castor M. (2003): “Humanismo y anti-humanismos: esbozos de un conflicto, falacias de un dilema”, en Amigo, M^a Luisa (ed.) (2003): *Humanismo para el siglo XXI. Propuestas para el Congreso Internacional “Humanismo para el siglo XXI”*, Bilbao, Universidad de Deusto: 201-232.

Barzel, Ann (1973): “Tradición e innovación en el ballet contemporáneo”, en *Revista Cuba en el Ballet*, 4 (2): 30-35
https://212.128.240.21/bitstream/handle/10115/6223/CB1973_V4N2_p_30-35.pdf?sequence=4&isAllowed=y (fecha del último acceso: 27 de octubre de 2019).

Bassnett, Susan (2002): *Translation Studies*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Bauçà-Amengual, Maria (2015): *La acción en el método de las acciones físicas de Constantin Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias* [Tesis de máster] Universidad Internacional de La Rioja <https://reunir.unir.net/handle/123456789/3507> (fecha del último acceso: 3 de julio de 2020).

Bautista, Esther (2013): *La reescritura del mito de don Quijote en la novela inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX* [Tesis de doctorado], Universidad de Castilla-La Mancha <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=146249> (fecha del último acceso: 20 de agosto de 2020)

Becerra, Alfonso (2018): *Confio-te o meu corpo: A dramaturgia pós-dramática*, prólogo de Tiago Bartolomeu Costa, Santiago de Compostela, Agal. Associação Galega da Língua.

Beckett, Samuel (1970): *Murphy*, traducción de Gabriel Ferrater, Barcelona, Editorial Lumen.

Beeny, Emily A. (2016): “Poussin, Ballet, and the birth of French Classicism” [Tesis de doctorado] Columbia University <https://doi.org/10.7916/D8KD1XV6> (fecha del último acceso: 27 de marzo de 2020).

Behrndt, Synne (2010): “Dance, dramaturgy and dramaturgical thinking”, en *Contemporary Theatre Review*, 20 (2): 185-196

<https://doi.org/10.1080/10486801003682393> (fecha del ultimo acceso: 27 de diciembre de 2019).

Belitt, Ben (1985): *Possessions: New and Selected Poems, 1938-1985*, Boston, David R. Godine Publisher.

Benet, Alejandra (2016): “Las funciones de la danza en la sociedad: la relación entre el bailarín y las normas estéticas y de género” en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (ed.) (2016): *La investigación en Danza. Volumen I (2016)*: 385-392, Valencia, Ediciones Mahali.

Benito, Daniel (2014): “‘Sotar con vellaco’: danza y movimiento en el *Libro de buen amor* a partir del estudio del léxico”, en Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 32: 229-246 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4730019> (fecha del último acceso: 27 de enero de 2020).

Benjamin, Walter (2006): *Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Abada Editores.

Berceo, Gonzalo (2011): *Los milagros de nuestra señora*, edición y glosario de Claudio García Turza La Rioja, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.

Bergamín, José (2016): *Medea la encantadora* [Edición digital] Ediciones Dyskolo <https://www.calameo.com/books/0042394911f81cc59f331> (fecha del último acceso: 14 de octubre de 2020).

Berian, Josetxo y Gil-Gimeno, Javier (2016): *La co-presencia del ritual, símbolo y logos en la cultura griega antigua: Del Daimon-Mana al Dios olímpico y de éste al Logo del Ser*, en *Política y Sociedad*, 53 (3): 733-755 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6003182> (fecha del último acceso: 16 de mayo de 2019).

Beristáin, Helena (2006): *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bermejo, Álvaro R. (2012): “La máscara del diablo, como elemento simbólico, en la celebración del Corpus Christi”, en *Boletín Antropológico*, 30 (83): 73-103 <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=71225438004> (fecha del último acceso: 22 de julio de 2020).

Bermejo, J. Carlos (1979): *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Ediciones Akal.

_____ (1996): “Zeus, sus mujeres y el reino de los cielos”, en Bermejo, José Carlos; González, Javier y Reboreda, Susana (eds.): *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Ediciones Akal: 41-74.

_____ (2014): *Sueños para unas sombras. Caminos del mito griego*, Santiago de Compostela, Enxebrebooks, S. L.

Bermejo, J. Carlos y Reboreda, Susana (1996): “El héroe griego: mito; culto y literatura”, en Bermejo, José Carlos; González, Javier y Reboreda, Susana (1996) (eds.): *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Ediciones Akal: 129-162.

Bernal, Carmen (2002): “Medea en la tragedia de Séneca” en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 459-486.

Bernkopf, Astrid (2011): “Between Stage and Literature: Romantic Ballet's Narrative Strategies”, en *European Narratology Network*: 1-18 http://www.narratology.net/sites/www.narratology.net/files/ENN_202011_20Astrid_20Bernkopf_20-20Between_20Stage_20and_20Literature.pdf (fecha de último acceso: 09 de diciembre de 2016).

Bertolini, Alejandro (2015): “Entre el fuego y el torrente: El Espíritu y el tiempo en los cuartetos de T.S. Eliot”, en *Teoliteraria*, 5 (10): 142-166 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5363300> (fecha del último acceso: 4 de junio de 2020).

Besora, Misericordia (1954): “Síntesis histórica del ballet”, en *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 19: 26-28 <https://www.raco.cat/index.php/RevistaCLR/article/view/120415/247374> (fecha del último acceso: 2 de noviembre de 2019).

Bettetini, Gianfranco (1983): “El giro pragmático en las semióticas de la representación”, en Garrido, Miguel (ed.) (1983): *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo. Volumen 1*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: 19-30.

Bettini, Maurizio y Guidorizzi, Giulio (2008): *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, traducción de Manuel Antonio Castiñeiros Gonzalez, Madrid, Ediciones Akal.

Bibliothèque Nationale de France (s.f.): “Médée et Jason. Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812)”, EN Bibliothèque Nationale de France Gallica <https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14821020c> (fecha del último de acceso: 10 de noviembre de 2020).

Bischin, Maria-Roxana (2019): “Choreographing Kandinsky's 'Spiritual' in Sergei Diaghilev's Ballets Russes”, en *Saeculum*, 47 (1): 153-167 DOI: 10.2478/saec-2019-0015 (fecha del último acceso: 27 de abril de 2020).

Bitrán, Yael (2016): “Écfrasis. Repensar la posibilidad de la iconografía musical”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, 3 (2):152-154 <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/view/53/53> (fecha del último acceso: 7 de junio de 2020).

Blanco, Antonio (1986): “El escudo de Aquiles”, en *Historia 16*, 121: 153-160 <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/249008> (fecha del último acceso: 23 de marzo de 2020).

Blondell, Ruby; Gamel, Mary-Kay; Rabinowitz, Nancy S. y Zweig, Bella (1999): *Women on the edge. Four plays by Euripides*, Nueva York y Londres, Routledge, Taylor & Francis Group.

Bobes, M^a del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus Ediciones.

_____ (2004): “Teatro y Semiología”, en *Arbor*, 168: 497-508 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593> (última fecha de acceso: 29 de marzo de 2017).

_____ (2006): “El proceso de transducción escénica”, en *Dialogia*, 1: 35-53 <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/4039/3516> (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2020).

Boisseau, Rosita (2010): “Avec Siddharta’, Preljocaj signe un ballet néoclassique décevant”, en *Le Monde* https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/19/avec-siddharta-preljocaj-signe-un-ballet-neoclassique-decevant_1321599_3246.html (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2020).

Bolle, Willi (1976): “A linguagem gestual no teatro de Brecht”, en *Língua e Literatura*, 5: 393-410 <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1976.113816> (fecha de último acceso: 27 de julio de 2019).

Bonilla, Luis (1964): *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Borges, Cintia (2016): “Por vos bailo, Por vos escribo, Por vos muero. Análisis de una poesía danzada: el ballet de Nacho Duato sobre Garcilaso de la Vega”, en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (eds.): *La investigación en Danza. Volumen 1. Valencia (2016)*, Valencia, Ediciones Mahali: 451-457

_____ (2017): “Miguel Ángel Ortiz Albero, *La danza de la muerte. Bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneo*”, en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1: 258-262 <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1> (fecha del último acceso: 28 de marzo de 2020).

_____ (2017, junio 28-30): “El hilo de Ariadna como tejido simbólico del contar en la danza: escritura del cuerpo mítico en *Errand into the Maze*” [Ponencia teórica] en *I Congreso Internacional de Filosofía de la Danza*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

_____ (2018): “La danza sacrificial de Sasha Waltz en *Sacre*: herencias rituales del ballet de Stravinsky”, en Giménez-Morte, Carmen, Soprano, Virginia, Bayarri,

Amparo; Tena, M^a Dolores y Mesa, Serafín (eds.): *La investigación en Danza. Sevilla (2018)*, Valencia, Ediciones Mahali: 357-360.

_____ (2019): “El fluir narrativo de una Virginia Woolf danzada: El ballet Woolf Works”, *AusArt*, 7 (1): 45-54 DOI: 10.1387/ ausart.20666 (fecha del último acceso: 10 de enero de 2020).

_____ (2019): “Los espectros de Preljocaj: la evocación quimérica de Petipa y la naturaleza muerta del bodegón”, en *Bachtrack* <https://bachtrack.com/es/ES/critica-madrid-teatros-canal-preljocaj-still-life-ghost-december-2019> (fecha del último acceso: 8 de julio de 2020).

Bosch, Magdalena (2011): “Proyecto estético aristotélico: entre arte y placer”, en *Convivium*, 24: 43-58 https://www.researchgate.net/publication/277136041_Proyecto_estetico_aristotelico_entre_arte_y_placer (fecha del último acceso: 17 de abril de 2020).

Bowra, Cecil (2007): *Introducción a la literatura griega*, traducción de Luis Gil, Madrid, Gredos.

Bozal, Valeriano (2004): “Orígenes de la estética moderna”, en Bozal, Valeriano (ed.) (2004): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*: 19-31, Madrid, Machado Grupo de Distribución.

Braga, Jorge (2011): “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, en *Estudios de Traducción*, 1: 59-72 <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477> (fecha del último acceso: 12 de junio de 2020).

Brandstetter, Gabriele (1998): “Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l’irreprésentable” en *Littérature*, 112: 3-13 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1596 (fecha del último acceso: 25 de marzo de 2015).

_____ (2015): *Poetics of Dance: body, imagen, and space in the historical avant-gardes*, New York, Oxford University Press.

Bredenkamp, Horst (2018): *Imagen acts: a systematic approach to visual agency*, Berlín, Bostón, Walter de Gruyter GmbH.

Bremond, Claude (1985): “Concepto y tema”, traducción de Gisela Abad García, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 168-180.

Breviatti, Jara (2011): “*Bacantes*” de Eurípides: *Felicidad iniciática y furia salvaje en el cortejo femenino de Dioniso* [Tesis de doctorado] Universidad del País Vasco, Departamento de Estudios Clásicos <http://hdl.handle.net/10810/15235> (fecha del último acceso: 29 de enero de 2020).

Brigante, Anna M. (2012): “La teoría de la acción poética de Paul Valéry”, en *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, 68 (256): 273-286 <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/1065> (fecha del último acceso: 21 de enero de 2020).

Briggs, John (1947): “Cave of the Heart’ Obscure new piece”, en *New York Post* <https://www.loc.gov/item/ihas.200153675/> (fecha del último acceso: 07 de febrero de 2020).

Brioso, Máximo (2013): “Las sirenas en la épica griega: de Homero a las Argonáuticas órficas (II)”, en *Habis*, 44: 43-60 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4546166> (fecha del último acceso: 20 de junio de 2020).

Broncano, Fernando (2013): *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*, Barcelona, Herber.

Brozas, M^a Paz (2013): “El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea”, en *Movimiento: revista de Escola de Educação Física*, 19 (3): 275-294 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4600466> (fecha del último acceso: 19 de mayo de 2020).

Brozas-Polo, M^a Paz y Vicente-Pedraz, Miguel (2016): “La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 29 (1): 71-87 <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.51727> (fecha del último acceso: 27 de abril de 2020).

Bryson, Elizabeth (1977): “Heroic elements in the Medea of Euripides”, en *Transactions of the American Philological Association* (1974-), 107: 27-56 <http://www.jstor.org/stable/284024> (fecha del último acceso: 24 de septiembre de 2020).

Bührle, Julia (2013): “Les Ballets de Noverre. Interview de Marie-Geneviève Massé”, en *C’est comme ça qu’on Danse* <https://cccdanse.com/reviews/les-ballets-de-noverre-interview-de-marie-genevieve-masse-choregraphe-specialiste-de-danse-baroque/> (fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

Bulhões, Maria A. (2004): “Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos, traducción de Ximena López”, en *Revista de teoría del arte*, 11: 63-82 <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39981> (fecha del último acceso: 26 de agosto de 2019).

Burkert, Walter (2013): *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*, traducción de Marc Jiménez Buzzi, Barcelona, Acantilado.

Burnett, Anne (1973): “Medea and the tragedy of revenge”, en *Classical Philology*, 68 (1): 1-25 <http://www.jstor.org/stable/268785> (fecha del último acceso: 18 de septiembre de 2020).

Burt, Ramsay (1998): *Alien bodies. Representations of modernity, "race" and nation in early modern dance*, Londres y Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group.

_____ (2011): "Angelin Preljocaj", en Bremser, Martha y Sanders, Lorna (eds.) (2011): *Fifty contemporary choreographers*, introducción de Deborah Jowitt, Oxford, Routledge, Taylor & Francis Group: 322-329.

Buxton, Richard (2009): "El mito en su contexto: entrevista con Richard Buxton por Mercedes Aguirre Castro", en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10: 28-30 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4422016> (fecha del último acceso: 23 de enero de 2015).

Cabrera, Miguel (2011): *El ballet en Cuba: nacimiento de una escuela en el siglo XX*, Buenos Aires, Balletin Dance.

Cabrero, M^a del Carmen (2002): "Las voces de la Medea de Christa Wolf", en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 1073-1103.

Caillois, Roger (2006): *El hombre y lo sagrado*, traducción de Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica.

Calais-Germain, Blandine (2006): *La respiración. Anatomía para el movimiento (T. IV): El gesto respiratorio*, Barcelona, La Liebre de Marzo.

Camacho, José M. (2002): "Análisis de Medea, la encantadora, de José Bergamín (1954)", en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 921-943.

Camarena, Lucía (2004): "La poética del cuerpo en los relatos de Franz Kafka 'En la colonia penitenciaria' (1919) y 'La metamorfosis' (1915)", en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 9: 91-104 <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5134> (fecha del último acceso: 7 de junio de 2020).

Camino, Marina (2013): "La pervivencia del mito de Medea en el cine contemporáneo: Pasolini, Lars von Trier y Ripstein", en *Ubi Sunt?*, 28: 66-77.

Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, traducción de Luisa Josefina Hernández, México, Fondo de Cultura Económica.

Campos, Jesus (2008): "Tercera [a escena, que empezamos]. Del calor con que se mira", en *Las puertas del drama. Revista de la asociación de Actores del Teatro*, 32: 3 <http://www.aat.es/pdfs/Drama32.pdf> (fecha del último acceso. 16 de agosto de 2020).

Cantarella, Eva (1991): *La calamidad ambigua*, Madrid, Ediciones Clásicas.

Cantero, Fabiana (2004): "Ofrecimiento sacrificial en adictos: el chivo expiatorio", en *XI Jornadas de Buenos Aires. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires*

<https://www.aacademica.org/000-029/25> (fecha del último acceso: 11 de septiembre de 2020).

Capdevila, Pol (2005): *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jauss* [Tesis doctoral] Universidad Autònoma de Barcelona <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=5692> (fecha del último acceso: 22 de mayo de 2020).

Carballo, Isabel (2015): “La aparición del cuerpo en la danza”, en Maxwell, Adeline (ed.) (2015): *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones: 89-104.

Cardona, Patricia (2000): *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*, México, Conaculta-INBA.

Carena, Lucas (2019): *La conspiración de Medea. Aborto, Eugenesia y Nuevo Orden Mundial*, Morrisville, Ediciones Ethos Guerrero.

Carmona, Carla (2018): “Dance and embodied cognition: motivations for the enactivist program”, en *RIFL: Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 12 (2): 31-43 DOI: 10.4396/20180208 (fecha del último acceso: 21 de abril de 2020).

Carmona, Juan (2000): *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Ediciones Istmo, S. A.

Carrión, Ángel (2016): “Lo que la femme fatale’ esconde”, en *Mito. Revista Cultural*, 39 <http://revistamito.com/lo-la-femme-fatale-esconde/> (fecha del último acceso: 27 de mayo de 2020).

Carpentier, Alejo (1980): *La Consagración de la Primavera*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

Casanova, Claudine (2006): “Medea o la radicalidad del deseo”, en *Desde el jardín de Freud: Revista de psicoanálisis*, 6: 200-204 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2923324> (fecha del último acceso: 1 de noviembre de 2020).

Cascajosa, Concepción C. (2006): *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones de Hollywood*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Cassirer, Ernst (1971): *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*, traducción de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2017): *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*, traducción de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica.

Castellanos, Vicente (2012): “Narrativas cinematográficas en la era digital. Soucker Punch e inception”, en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de*

México, 74: 27-40 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5573038> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2020).

Castillo, Sabrina (2009): “El *cuero* presente de la danza”, en *VIII Congreso Internacional de Filosofía*: 43-54 [Ponencia] Universidad Rafael Landívar, Guatemala <http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/2013/C-A-Contexto/7.pdf> (fecha del último acceso: 14 de mayo de 2020).

Castrillo, Dolores y Martínez, José Francisco (2004): “Las ideas estéticas de Nietzsche” en Bozal, Valeriano (ed.) (2004): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 1*: 352-366, Madrid, Machado Grupo de Distribución.

Cavallero, Pablo A. (2003): “Medea de Eurípides: la ‘atésis’ de versos y la construcción gradual de la venganza”, en *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 71 (2): 283-312 <https://doi.org/10.3989/emerita.2003.v71.i2.95> (fecha del último acceso: 24 de septiembre de 2020).

_____ (2004): “Actualidad humana de la Medea’ de Eurípides: el tema del divorcio”, en *Faventia*, 26 (2): 43-67 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1181757> (fecha del último acceso: 26 de noviembre de 2020)

Cavarero, Adriana (2009): *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*, traducción de Saleta de Salvador Agra, Barcelona, Anthropos Editorial.

Caviedes, Loreto; Gutiérrez, Kamille y Marín, Paz (2015): “Configuraciones en la relación obra/espectador”, en Maxwell, Adeline (ed.) (2015): *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones: 119-130.

Ceballos, Ananda (2004): “Ver poesía y escuchar danza. Una aproximación a la estética de la danza sagrada de la india”, en *Contrastes. Suplemento*, 9: 39-55 <http://www.uma.es/contrastes/numeros/numeros2.html> (fecha del último acceso: 2 de agosto de 2015).

Cendán, Noelia (2016): Conceptos ético-psicológicos en la tragedia de Eurípides: *phrēn*, *sōphrosynē* y *aidōs* como mecanismo de caracterización y comunicación dramática en Medea, Hipólito, Bacantes e Ifigenia en Aulide [Tesis de doctorado] Universidad de Santiago de Compostela <http://hdl.handle.net/10347/14707> (fecha del último acceso: 24 de septiembre de 2020).

Cerdà, Francesc (2001): “L’oposició entre Schönberg i Stravinsky a l’estètica de Theodor W. Adorno”, en *Enrahonar: an international journal of theoretical and practica reason*, 32-33: 9-25 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=208846> (fecha del último acceso: 17 de mayo de 2020).

Cervera, Marta (2016): “Sasha Waltz reflexiona sobre la materia humana en Körper”, en *El Periódico* <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20061215/sasha-waltz-reflexiona-sobre-la-materia-humana-en-korper-5409547> (fecha del último acceso: 26 de mayo de 2020).

César, Ronaldo y Viero, Felipe (2016): “O corpo como acontecimento semiótico: construções do self, performances e outras semiosis”, en *Intexto*, 37: 215-226 <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201637.215-226> (fecha del último acceso: 27 de enero de 2020).

Chatman, Seymour (1983): “Acerca de una noción de tema en la narrativa”, traducción de Eugenio Presno Ruiz, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 181-205.

Chevallier, Jean-Frédéric (2011): “Fenomenología del presentar”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 (1): 49-83 <http://www.bdigital.unal.edu.co/26103/1/23648-82495-1-PB.pdf> (fecha del último acceso: 18 de mayo de 2017).

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*, traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder.

Chico, Francisco (1995): “La *intellectio* en la *Instituto oratoria* de Quintiliano: *ingenium, iudicium, consilium* y *partes artis*”, en Albaladejo, Tomás; Río, Emilio del; Caballero, José A. (eds) (1998): *Quintiliano, historia y actualidad de la retórica: Actas del Congreso Internacional: Madrid y Calahorra, 14 al 18 de noviembre de 1995*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: 493-502 <http://hdl.handle.net/10045/8413> (fecha del último acceso: 5 de febrero de 2020).

Chinchilla, Kattia (1992): “Categorías universales del pensamiento mítico en la tradición cosmogónica y escatológica”, en *Filología y Lingüística*, 18 (1): 47-53 <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20063> (fecha del último acceso: 18 de abril de 2019).

Christie, Ian (2000): “Between magic and realism: Medea on film”, en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 144-165.

Cid, Adriana (2011): “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica”, en *Letras*, 63-63: 19-40 <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/3806> (fecha del último acceso: 19 de agosto de 2020).

Clavel, Tatiana (2016): *Cuerpo crítico: Aproximación autobiográfica visual y corporal desde la práctica escénica* [Tesis de doctorado] Universidad Rey Juan Carlos <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113755> (fecha del último acceso: 11 de julio de 2020).

Climenhaga, Royd (2008): *Pina Bausch* [E-book] London, Routledge, Taylor & Francis e-Library.

Collazo, Ibis (2016): “El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca: de Arbeau a Feuillet pasando por la *Académie Royale de Danse* de Luis XIV”, [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid <http://eprints.ucm.es/36949/1/T37013.pdf> (fecha del último acceso: 19 de marzo de 2017).

Colomé, Delfín (1989): *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid, Ediciones Turner.

Conacher, Desmond (2014): “Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama”, en *The American Journal of Philology*, 102 (1): 3-25 <http://www.jstor.org/stable/294148> (fecha del último acceso: 18 de septiembre de 2020).

Contreras, M^a José (2008): “Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpos en acción”, en *Revista Apuntes de Teatro: III. Ensayos e investigación*, 130: 148-162 <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4623> (fecha del último acceso: 25 de mayo de 2020).

Coomaraswamy, Ananda K. (2006): *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*, traducción de Eva Fernández del Campo y Pablo Giménez Dasí, Madrid, Ediciones Siruela.

Copeland, Roger (2004): *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Córdoba, Pedro (1999): “Lo que suprime la repetición. Del hipertexto al hipotexto de *El amante liberal*”, en *Criticón*, 76: 99-118 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129995> (fecha del último acceso: 26 de julio de 2020).

Corey, Frederick C. (1990): “Martha Graham’s re-vision of Jocasta, Clytemnestra, and Medea”, en *Text and Performance Quarterly*, 10 (3): 204-217 <http://dx.doi.org/10.1080/10462939009365971> (fecha del último acceso: 22 de noviembre de 2020).

Coria, Marcela (2014): *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas* [Tesis de doctorado] Universidad Nacional de Rosario, <http://hdl.handle.net/2133/9251> (fecha del último acceso: 18 de septiembre de 2020).

Cornago, Óscar (1999): *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros.

Cornejo, Laura D. y Orellana, Jessica L. (2015): “Polifonía e interdisciplina para la creación escénica”, en *Cuerpo del drama*, 4: s.p. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/292> (fecha del último acceso: 7 de febrero de 2015).

Corresponsal Esfinge (2002): “La danza en la antigüedad” en *Esfinge. Cuadernos de Cultura*, 22: 44-48.

Cotello, Beatriz (2008): “Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet”, en *Circe de clásicos y modernos*, 12: 87-102 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5411190> (fecha del último acceso: 17 de febrero de 2017).

Craig, Edward G. (1905): “El arte del teatro: el primer diálogo”, en Sánchez, José A. (1999) (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal: 83-95.

Cristiá, Cintia (2011): “Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico-metodológico”, en *Revista Superior de Música*, 13: 9-28 <https://doi.org/10.14409/ism.v1i13.4190> (fecha del último acceso: 2 de marzo de 2020).

Cristóbal, Vicente (2000): “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18: 29-76 <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0000120029A> (fecha del último acceso: 4 de octubre de 2020).

Cros, Edmund (2017): “Hacia una teoría sociocrítica del texto”, traducción de Hernando Escobar y Juliana Borrero, en *La palabra*, 31: 29-38 <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7272> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

Cruz, Adriana (2008): “Cuerpo, movimiento y danza. Aproximaciones para una terapia”, en *XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigaciones en Psicología del Mercosur*: 402-403 <https://www.aacademica.org/000-032/18.pdf> (fecha del último acceso: 20 de marzo de 2017).

Cruz, Manuel (2010): “Teatro y mito, hacia una hermenéusis escénica”, en *Pensamiento. Papeles de Filosofía*, 1: 95-127 <http://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/248> (fecha del último acceso: 18 de febrero de 2017).

Cubillos, Alexandre (2018): *Retórica de la memoria. Análisis retórico para el distanciamiento emocional entre el artista y la obra* [Tesis de grado] Universitat Politècnica de València <http://hdl.handle.net/10251/110138> (fecha del último acceso: 12 de agosto de 2020).

Culp, Mildred L. (1980): “Dance and modern poetry”, en *Dance Chronicle*, 4 (2): 221-224 <http://dx.doi.org/10.1080/01472528008568801> (fecha del último acceso: 8 de junio de 2020).

Cunningham, Merce y Lesschaeve, Jacqueline (2009): *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*, prólogo de Cesc

Gelabert, traducción de Helena Álvarez de la Miyar, Barcelona, Global Rhythm Press, S. L.

Damasio, Alonso (2009): *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, traducción de Joandomènec Ros, Barcelona, Crítica.

Damelio, Gustavo J. (2012): “Las dimensiones de los procesos de creación artística. El género, el estilo y la producción de sentido”, en *Revista: Arte e Investigación*, 14 (8): 70-74 <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39709> (fecha del último acceso: 17 de julio de 2020).

Dance News (1946): “Martha Graham and Dance Company, May 10 al McMillan Academic Theatre, New York”, en *Dance News* <https://www.loc.gov/item/ihms.200153637/> (fuente del ultimo acceso: 28 de noviembre de 2020).

Dance Observer (1946): “Martha Graham presents New York *Serpent Heart* with score by Samuel Barber, at Columbia Festival”, en *Dance Observer* <https://www.loc.gov/item/ihms.200153631/> (fuente del ultimo acceso: 28 de noviembre de 2020).

Daniélou, Alain (1986): *Shiva y Dionisos: la religión de la naturaleza y del Eros*, traducción de Manuel Serrat, Barcelona, Editorial Kairós.

Daniel, Clay (2007): “Reconstructing Weidman: A dancer’s perspective”, 39, 2: 83-98 <https://www.jstor.org/stable/20444702> (fecha del último acceso: 7 de mayo de 2020).

Da Silva, Antonio J. y Vieira, Helena (2012): “Patamares evolutivos do pensamento humano segundo Merlin Donald”, en *Revista Bioética*, 20 (2): 367-375 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=361533259020> (fecha del último acceso: 19 de mayo de 2019).

Daza, Sandra L. (2009): “Investigación – creación un acercamiento a la investigación en las artes”, en *Horizontes Pedagógicos*, 11 (1): 87-92 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4892970> (fecha del último acceso: 18 de noviembre de 2020).

DeBellis, Mark (2005): “Music”, en Gaut, Berys y McIver, Dominic (eds.) (2005): *The Routledge Companion to Aesthetics* [E-book], London, Routledge, Taylor and Francis e-Library: 669-682.

Decroux, Étienne (2000): *Palabras sobre el mimo*, traducción de César Jaime Rodríguez e introducción de Corinne Soum, México, Ediciones El Milagro.

Delbueno, María (2012): “Los rastros de *Medea* de Elena Soriano. Del tópico de los celos”, en López, Aurora; Pociña, Andrés y Silva, M^a de Fátima (coords.) (2012): *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura* Coimbra, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos: 175-178.

_____ (2015): “Proyecciones de la cultura griega: Las expresiones de violencia por la naturaleza amorosa de dos mujeres: Medea y Dido”, en *VII Jornadas de Estudios Clásicos* *Medievales*, Argentina http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7548/ev.7548.pdf (fecha del último acceso: 31 de octubre de 2020).

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1985): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de Francisco Monge, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Delfau, André (1985): “André Delfau Interview No. 04”, en *Chicago Film Archives* http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/8919 (fecha del último acceso: 29 de abril de 2020).

Delgado, Arturo (1993): “Un texto teatral específico: el libreto de ópera”, en *Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións*, 57-70: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8558> (fecha del último acceso: 23 de abril 2015).

Delinder, Jean Van (2005): “Taylorism, Managerial control strategies, and the Ballets of Balanchine and Stravinsky”, en *American Behavioral Scientist*, 48 (11): 1439-1452 DOI: 10.1177/0002764205277189 (fecha del último acceso: 9 de abril de 2020).

Detienne, Marcel (1985): *La invención de la mitología*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Ediciones Península.

Deveril (2008): “Harpies and pyjamas: the making of Heart Thief (2003)”, en Lansdale, Janet (2008) (ed.): *Decentring dancing text. The challenge of interpreting dances*, Houndmills, Palgrave MacMillan: 194-213

Dexter, Miriam (2002): “Colchian Medea and her circumpontic sister”, en *ReVision*, 25 (1): 3-14 https://www.academia.edu/7411120/Colchian_Medea_and_her_Circumpontic_Sisters (fecha del último acceso: 29 de septiembre de 2020).

Deyermond, Alan D. (1999): “El tejido en el texto, el texto en el tejido. Las chanson de toile y poemas análogos”, en *Estudios románicos*, 11: 71-104 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=233485> (fecha del último acceso: 31 de mayo de 2020).

Dickson, Christine (2016): “Dance under the Swastika: Rudolf von Laban's influence on nazi power”, en *International Journal of Undergraduate Research and Creative Activities* 8 (7): 1-8 <http://dx.doi.org/10.7710/2168-0620.1063> (fecha del último acceso: 1 de mayo de 2020).

Diel, Paul (1976): *El simbolismo en la mitología griega*, traductor de Mario Satz, Barcelona, Editorial Labor.

Difabio, Elbia (2015): “ Por qué me odian’ (*Medea* de Christa Wolf)”, en *Texturas*, 14 (13): 59-68 <https://doi.org/10.14409/texturas.v0i14.4790> (fecha del último acceso: 24 de junio de 2020).

Dijk, Teum A. van (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, introducción de Antonio García Berrio, Madrid, Ediciones Cátedra.

Domínguez, Cesar; Saussy, Haun y Villanueva, Darío (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*, traducción de David Mejía, Barcelona, Taurus, Penguin Random House.

Dorfles, Gillo (1977): *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica.

Dörr, Evelyn (2003): “Rudolf von Laban: The Founding Father’ of Expressionist Dance”, en *Dance Chronicle*, 26 (1): 1-29 <http://dx.doi.org/10.1081/DNC-120018851> (fecha del último acceso: 8 de mayo de 2020).

Duane, Beverly C. (2008): “Defining the indefinable: Modern Dance”, en *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 79 (8): 4-7 <https://search.proquest.com/docview/215762481?accountid=14478> (fecha del último acceso: 5 de mayo de 2020).

Duarte, Amelia (2017): “Tema y variaciones: el reto de Balanchine a la técnica”, en *Gramma* <http://www.gramma.cu/cultura/2017-11-14/tema-y-variaciones-el-reto-de-balanchine-a-la-tecnica-14-11-2017-20-11-43> (fecha del último acceso: 2 de noviembre de 2019).

Dufrenne, Mikel (1983): *Fenomenología de la Experiencia Estética. Volumen 2: La percepción estética*, Valencia, Fernando Torres – Editor.

Dularidze, Tea (2018): “ Feminist ideas’ according to Euripide’s *Medea* and its reflection in the European literature”, en Darchia, Irine; Gordeziani, Levan y Gordeziani, Lika (eds.) (2018): *Medea in world. Artistic Culture*, Georgia, Programme LOGOS: 111-117.

Duncan, Isadora (2008): *El arte de la danza y otros escritos*, edición de Jose Antonio Sánchez, Madrid, Ediciones Akal, S. A.

Durand, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus Ediciones.

_____ (1985): “Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mito crítica”, en *Revista da Faculdade de Educação*, 11 (1-2): 244-256 <https://doi.org/10.1590/S0102-25551985000100015> (fecha del último acceso: 5 de noviembre de 2020).

_____ (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, traducción de Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2012): “La mitocrítica paso a paso”, traducción de Blanca Solares Altamirano, en *Acta Sociológica: Revistas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 57: 220-242 <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2012.57.29762> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

_____ (2013): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, prefacio de Blanca Solares, introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos Editorial.

Durham, Carolyn (1984): “Medea: Hero or Heroine?”, en *Frontiers: A journal of Women Studies*, 8 (1): 54-59 <http://www.jstor.org/stable/3346093> (fecha del último acceso: 11 de octubre de 2020).

Eco, Umberto (1986): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen.

_____ (1992): *Los límites de la interpretación*, traducción de Helena Lozano, Barcelona, Editorial Lumen.

_____ (1993): *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Editorial Lumen.

_____ (2000): *Tratado de Semiótica general*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen.

Eetessam, Golrokh (2009): “Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la femme fatale”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18: 229-249 <https://doi.org/10.5944/signa.vol18.2009.6206> (fecha del último acceso: 23 de junio de 2020).

Eiss, Harry (2013): *The Mythology of Dance*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

Eksteins, Modris (2014): *La consagración de la primavera. La gran Guerra y el nacimiento de los tiempos modernos*, traducción de Fernando G. Corugedo, Valencia, Pre-Textos.

Eliade, Mircea (1991): *Mito y Realidad*, traducción de Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor, S. A.

_____ (2000a): *Aspectos del mito*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (2000b): *Nacimiento y Renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, traducción de Miguel Portillo, Barcelona, Editorial Kairós.

_____ (2001): *El mito del eterno retorno*, traducción de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé Editores.

Encyclopaedia Britannica (s.f.): “Charles Weidman. American Dancer”, en *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/biography/Charles-Weidman> (fecha del último acceso: 7 de mayo de 2020).

Enrile, Juan P. y Fernández, Alfredo (2009): *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Ephron, Henry D. (1961): “The Jēsōn tablet of Enkomi”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 65: 39-107 <http://www.jstor.org/stable/310833> (fecha del último acceso: 3 de octubre de 2020).

Escobar, Jairo (2009): “Mito y reconciliación. Sobre el concepto de mito en la Dialéctica de la Ilustración”, en *Areté. Revista de Filosofía*, 21 (2): 381-400 http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1016-913X2009000200007 (fecha del último acceso: 30 de agosto de 2020).

Espert, Nuria (2002): “Visión de Medea a lo largo de una vida. Nuria Espert entrevistada por Aurora López y Andrés Pociña”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 1229-1247.

Espezúa, Dorian (2006): “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”, en *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultural*, 1: 69-96 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784524> (fecha del último acceso: 29 de julio de 2020).

Estramiana, José L.; Galdós, Jesús S. y Ruiz, Beatriz F. (2007): “De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía”, en *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 11: 132-148 <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssolar-63784> (fecha del último acceso: 5 de noviembre de 2020).

Eurípides (1991): *Tragedias I: El Cíclope, Alceste, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca y Hécuba*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid: Biblioteca Gredos.

_____ (2010): *Bacantes*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos.

Falcón, Constantino; Fernández, Emilio y López, Raquel (1983): *Diccionario de mitología clásica 2*, Madrid, Alianza Editorial, S. A.

Faubert, Anne-Laure (2016): “Roméo et Juliette de Preljocaj ou la soif d’amimer malgré des interdits”, en *Bachtrack* https://bachtrack.com/es_ES/critique-romeo-juliette-ballet-preljocaj-theatre-chailot-paris-decembre-2016 (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2020).

Favaro, Alice (2017): “Transmedialidad y transposición: entre literatura e historieta. El almohadón de plumas”, en *El Taco en la Brea*, 6: 283-293 <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6977> (fecha del último acceso: 19 de agosto de 2020).

Fedele, Anna (2006): “La provocadora *Medea* de Christa Wolf. Una figura mitológica de la alteridad representada en clave feminista”, en Rius, Rosa (coord.): *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino, 1914-1989*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona: 25-42.

Fernández, Encarnación (2017): *Medeas de cine: del texto teatral a la representación filmica* [Tesis de doctorado] Universidad Complutense de Madrid <https://eprints.ucm.es/44243/> (fecha del último acceso: 21 de septiembre de 2020).

Fernández, Héctor (2008): “La crítica de Nietzsche contra Occidente en Rayuela de Julio Cortázar”, en *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, 3 (18): 97-126 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291122936006> (fecha del último acceso: 4 de junio de 2020).

Fernández, María A. (2002): “Los sueños en Homero y Apolonio de Rodas”, en *Habis*, 33: 9-37 <http://dx.doi.org/10.12795/Habis.2002.i33.01> (fecha del último acceso: 7 de diciembre de 2020).

Fernández, Nerea (2012): *Las memorias de Maurice Béjart: una aproximación a la danza. Traducción comentada y comparación entre versiones* [Tesis de grado] Universidad de Salamanca <http://hdl.handle.net/10366/120784> (fecha del último acceso: 1 de mayo de 2019).

Fernández, Samuel (2010): “Mitos e imaginarios colectivos”, en *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6: 265-284 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3142354> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

Ferrari, Marta B. (2001): “Del texto narrativo al filmico: un caso de transposición”, en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 10 (13): 179-201 <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis> (fecha del último acceso: 19 de agosto de 2020).

Fialho, María (2002): “Sob o olhar de Medeia de Fiamma Hasse Pais Brandão (1998)” en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 1125-1135.

_____ (2011): “Reivenção de mundo e correspondencia de símbolos em sob o olhar de medeia de Fiamma Hasse Pais Brandão”, en Soares, Carmen; Fialho, María; Álvarez, M^a Consuelo e Iglesias, Rosa M. () (2011): *Norma & Transgressão II*, Coimbra, Universidade de Coimbra <http://hdl.handle.net/10316.2/32809> (fecha del último acceso: 18 de octubre de 2020).

Figuerola, Vicente J. (2007): "San Agustín. Precursor de la Semiótica", en *Varona*, 45: 41-44 www.redalyc.org/pdf/3606/360635565007.pdf (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2019).

Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiótica del teatro*, traducción Elisa Briega Villarrubia, Madrid, Arco/Libros, S. L.

Fischer, Ernst (2001): *La necesidad del arte*, traducción de J. Solé-Turna, Barcelona, Ediciones Península.

Fisgativa, Carlos M. (2014): "Entre Mallarmé y Blanchot: La experiencia de la escritura", en *Revista Neutral*, 4: 1-18 https://revistaneutral.files.wordpress.com/2014/09/neutral_04_entre_mallarme_y_blanchot.pdf (fecha del último acceso: 26 de mayo de 2020).

Finol, José E. (2009): "El cuerpo como signo", en *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6 (1): 115-131 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2936291> (fecha del último acceso: 05 de septiembre de 2019).

Florence, Gétreau (2009): "Curt Sachs as a theorist for music museology", en *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads*: 303-313 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00441158/en/> (fecha del último acceso: 20 de febrero de 2018).

Flores, Leticia (2014): "Escenarios de violencia. Una mirada desde Grecia Antigua", en *Eidos*, 20: 12-37 http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572014000100002 (fecha del último acceso: 31 de octubre de 2020).

Flórez, Alfonso (2011): "*Kosmos y Polis* en el escudo de Aquiles", en *Universitas Philosophica*, 56 (28): 23-59 <http://www.scielo.org.co/pdf/unph/v28n56/v28n56a02.pdf> (fecha del último acceso: 23 de marzo de 2020).

Foley, Helene (1989): "Medea's divided self", en *Classical Antiquity*, 8 (1): 61-85 <http://www.jstor.org/stable/25010896> (fecha del último acceso: 29 de octubre de 2020).

_____ (2000): "Twentieth-century performance and adaptation of Euripides", en Cropp, Martin; Lee, Kevin y Sansone, David (ed.) (2000): *Euripides and tragic theater in the late fifth century*, Illinois, Stipes Publishing L.L.C.: 1-13.

_____ (2001): *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press.

Fontaine, Ariane (2005): "De la littérature à la danse, quelques enjambées, Déroute' de Mathilde Monnier", en *Dossier Arts, littérature: dialogues, croisement, interférences*, 7: 73-88 <http://oic.uqam.ca/fr/articles/de-la-litterature-a-la-danse-quelques-enjambees-deroute-demathilde-monnier> (fecha del último acceso: 25 de enero de 2016).

Fontao, Ana P. (2007): “Lecturas románticas de un mito antiguo: Medea”, en Castillo, M. José; Knippschild, Silke; García, Marta y Herreros, Carmen (eds.) (2007): *Congreso Internacional “Imagines”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja: 165-180 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663228> (fecha del último acceso: 15 de octubre de 2020).

Foulkes, Julia L. (2002): *Modern bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, Londres, Library of Congress.

Franco, Susanne (2011): “Imaginaros cinestésicos y visiones de la danza. Reflexiones sobre la experimentación de Rudolf Laban entre la escena y el cine”, en Fresno, Beatriz del (ed.) (2011): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo: 219-239.

Frankenbach, Chantal (2015): “Dancing the redemption of French Literature: Rivière, Mallarmé, and *Le Sacre du printemps*”, en *Dance Chronicle*, 38: 134-160 <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2015.1043799> (fecha del último acceso: 1 de junio de 2020).

Franco, Belén y Franco, Montse (2012): “Importancia de la dramaturgia para el movimiento dentro del análisis coreográfico”, en Giménez Morte, Carmen (ed.) (2012): *La investigación en danza en España*, Valencia, Ediciones Mahali: 215-222.

Franko, Mark (2012): *Martha Graham in Love and War. The Life in the Work*, United States, Oxford University Press.

_____ (2015): *Dance as text. Ideologies of the Baroque Body*, New York, Oxford University Press.

Franzone, Mabel (2005): “Para pensar lo imaginario: una breve lectura de Gilbert Durand”, en *Alpha (Osorno)*, 21: 121-137 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012005000100008> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

Fratini, Roberto (2009): “Por una dramaturgia silenciosa (2): danza, escritura, figura” en *Reflexiones en torno a la danza. Caligrafías de movimiento*, 4: 39-42 <https://issuu.com/mercatflors/docs/revista0910cast> (fecha del último acceso: 28 de noviembre de 2019).

_____ (2011): *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, traducción de Rosalía Gómez Muñoz, Barcelona, Gráficas Gardel.

_____ (2015): “Márgenes. La danza en los umbrales de la literatura” en Polo, Magda; Fratini, Roberto y Raubert, Bárbara (eds.) (2015): *Filosofía de la danza*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona: 161-194.

_____ (2018): “Nocturno de *Café Müller*. Una lectura”, en *Estudis Escèniques: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 43: 1-27

<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/93> (fecha del último acceso: 3 de julio de 2020).

Freedman, Russell (1998): *Martha Graham. A dancer's life*, Nueva York, Clarion Books.

Frenzel, Elisabeth (1993): “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas”, traducción de Silvia Outón Argibay, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 27-52.

Fresneda, Iratxe (2014): “Así es la vida: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia simbólica y estereotipos de género en el cine”, en *Revista de Comunicación y Medios*, 30: 54-71 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242617> (fecha del último acceso: 19 de octubre de 2020).

Frow, John (1990): “Intertextuality and ontology”, en Worton, Michael (ed.) (1990): *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press: 45-55 <http://hdl.handle.net/11343/35082> (fecha del último acceso: 27 de junio de 2020).

Fuchs, Georg (1909): “La revolución del teatro”, en Sánchez, José A. (ed.) (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal: 211-216.

Fuente, Isabel de la (2015): “Cuerpo de letra”, en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 25 (24): 84-87 https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/535_libro.pdf (fecha del último acceso: 19 de mayo de 2020).

Fuentes, Álvaro (2014): *El dramaturgista o la deconstrucción en la danza*, México, Escenología Ediciones.

Fuentes, Ivette (2015): *Danza y poesía. Para una poética del movimiento*, Madrid, Ediciones Cumbres.

Fuller, Loïe (1913): “La luz y la danza (1913)”, en Sánchez, José A. (ed.) (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal: 47-54.

Gabrieloni, Ana L. (2001): “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, en *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*, 1: s.p. <http://www.saltana.org/1/docar/001.html#Gabrieloni> (fecha del último acceso: 15 de julio de 2019).

Gaither, Mary (1961): “Literature and the Arts”, en Stalknecht, Newton P. y Frenz, Horst (eds) (1961): *Comparative Literature: method and perspective*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press: 153-170.

Galhós, Claudia (2009): “Unidades de sensación”, en Buitargo, Ana (ed.) (2009), *Arquitecturas de la mirada*, traducción Juan Fernández Lera, España, Universidad de Alcalá: 143-188.

Galiano, Mateo (2017): *Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura* [Tesis de doctorado], Universidad de Sevilla, Sevilla <http://hdl.handle.net/11441/55440> (fecha del último acceso: 14 de agosto de 2020).

Galindo, Aurora (2017): “Circe y las sirenas: de la épica al microrrelato hispanoamericano”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 27, 235-265 <http://dx.doi.org/10.5209/CFCG.55712> (fecha del último acceso: 20 de junio de 2020).

Gall, Noe (2017): “Gall. Medea como una figuración feminista. La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca”, en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 6 (12): <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/192> (fecha del último acceso: 12 de octubre de 2020).

Gambón, Lidia (2002): “Medea y la imagen de las simplégades en Eurípides”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 133-145.

Garafola, Lynn (1987): “Bronislava Nijinska: A legacy uncovered”, en *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 3 (2): 78-89, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07407708708571106?journalCode=rwap20> (fecha del último acceso: 5 de junio de 2019).

García, Angélica (2006): “Fuentes del mito de la mujer fatal’ en *El ángel azul (Der blaue engel, 1930)*, de Josef Von Sternberg”, en *Norba-Arte*, 26: 177-200 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2914030> (fecha del último acceso: 20 de junio de 2020).

García, Antonio (1982): “Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro”, en *Anales de literatura española*, 1: 135-206 <http://hdl.handle.net/10201/12886> (fecha del último acceso: 11 de febrero de 2020).

García, Antonio y Hernández, Teresa (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Editorial Tecnos.

García, Carlos (1997): *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, España, Montesinos.

_____ (1999): “Identidad y mitología. Apuntes sobre el ejemplo griego para una reflexión”, en *Thémata: Revista de filosofía*, 23: 69-80 <http://hdl.handle.net/11441/27457> (fecha del último acceso: 21 de septiembre de 2020).

- _____ (2001): *Mitos, viajes, héroes*, España, Suma de Letras.
- _____ (2002): “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 30-48.
- _____ (2008a): “Mitología y literatura en el mundo griego”, en *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 0: 1-11 <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110005A> (fecha del último acceso: 22 de agosto de 2020)
- _____ (2008b): “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, en Herrero, Juan y Morales, Montserrat (eds.) (2008): *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comprada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 31-44.
- García, Emilio J. (2015): *La evolución del texto literario-musical: el análisis de las versiones en la música popular* [Tesis de máster], Universidad de León, <http://hdl.handle.net/10612/4116> (fecha del último acceso: 11 de febrero de 2020).
- García, Juan C. (2002): “El trabajo, gran olvidado de nuestra tradición filosófica”, en, 6 (119): *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-1.htm> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2019).
- García, Kaisa (2019): “Intertextualidad en la danza. Una mirada intertextual a la Carmen de Alberto Alonso”, en *Academia Edu* [https://www.academia.edu/42667510/Intertextualidad en la danza. Una mirada intertextual a la Carmen de Alberto Alonso](https://www.academia.edu/42667510/Intertextualidad_en_la_danza._Una_mirada_intertextual_a_la_Carmen_de_Alberto_Alonso) (fecha del último acceso: 11 de julio de 2020).
- García, Magda (2014): “Arte y corporeidad, una apuesta para el diálogo intercultural”, en *Dixit*, 20: 32-47 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5533827> (fecha del último acceso: 26 de mayo de 2020).
- García, Paloma (2001): “La danza barroca: del Ballet de corte al ballet d’action”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 140: 47-52 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=236437> (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2017).
- Gardner, Sally (2014): “What is a transmitter?”, en *Choreographic Practices*, 5 (2): 229-240 doi: 10.1386/chor.5.2.229 1 (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2020).
- Garelick, Rhonda K. (2007): *Electric Salome: Loie Fuller’s performance of modernism*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Garnelo, Saúl (2005): “La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: El lector por horas”, en *Estudios humanísticos. Filología*, 27: 303-316

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1271447> (fecha del último acceso: 22 de mayo de 2020).

Garnier, Emmanuelle (2015): “El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell”, en *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2 (2): 180-193 <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015..1.a11> (fecha del último acceso: 4 de mayo de 2020).

Gaspar, M^a Victoria (2003): *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. Boni* [Tesis doctoral], Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.

Gavilondo, Julieta (2019): “La danza, expresión individual y manifestación social”, en *El independiente hidalgo* <https://www.elindependientedevidalgo.com.mx/la-danza-expresion-individual-y-manifestacion-social/> (fecha del último acceso: 17 de abril de 2020).

Genest, Emilio (1928): *Figuras y leyendas mitológicas*, traducción de José Fernández, Barcelona, Editorial Juventud.

Genette, Gérard (1984): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

Guerra, Ramiro (2003): *Apreciación de la danza*, introducción de Lissette Hernández García, Cuba, Editorial Letras Cubanas.

Giangrande, Giuseppe (2002): “Medea y la concepción del amor en Apolonio Rodio”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen I*, Granada, Universidad de Granada: 329-345.

Gil-Albarellos, Susana (2002): “Literatura Comparada y Tematología”, en *Exemplaria*, 6: 209-228 <http://hdl.handle.net/10272/1807> (fecha del último acceso: 10 de septiembre de 2017).

Gimber, Arno (2008): “Schiller en Verdi: un estudio libretológico en torno a *Kanale und Liebe*”, en Arocas, N. C., Calañas, J.A. y Calero, A. R. (eds.) (2008): *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*, Universitat de València: 121-132.

Gindt, Antoine (2019): “Dans la machine lyrique de Pascal Dusapin”, en *Circuit*, 29 (1): 11-24 <https://doi.org/10.7202/1059424ar> (fecha del último acceso: 25 de octubre de 2020)

Girard, René (2005): *La violencia y lo sagrado*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama.

_____ (2012): *El sacrificio*, traducción de Clara Bonet Ponce, revisión y versión de Ángel J. Barahona Plaza y David García-Ramos Gallego, Madrid, Ediciones Encuentro.

Gitelman, Claudia (2000): "Finding a place for Hanya Holm", en *Dance Chronicle*, 23 (1): 49-71 <http://dx.doi.org/10.1080/01472520008569371> (fecha del último acceso: 5 de mayo de 2020).

_____ (2008): "Dance, business, and politics: Letter from Mary Wigman to Hanya Holm, 1930-1971", en *Dance Chronicle*, 20 (1): 1-21 <http://dx.doi.org/10.1080/01472529708569264> (fecha dle último acceso: 08 de mayo de 2020).

Godínez, Gloria L. (2014): "Cuerpo: efectos escénicos y literario. Pina Bausch" [Tesis de doctorado] Universidad de Las Palmas de Gran Canaria <http://hdl.handle.net/10553/13024> (fecha del último acceso: 18 de mayo de 2017).

Goldberg, Marianne (2008): "She who is possessed no longer exists outside: Martha Graham's rite of spring", en *Women et Perfromance: a journal of feminist theory*, 3 (1): 17-27 <http://dx.doi.org/10.1080/07407708608571092> (fecha del último acceso: 12 de septiembre de 2020).

Gómez, Héctor (2012): "La proxémica: un acercamiento semiótico al estudio del comportamiento humano", en *Revista Universidad Eafit*, 30 (95): 77-88 <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/1393> (fecha del último acceso 28 de julio de 2019).

Gómez, Rafael (2011): "Deleuze o devenir Deleuze". Introducción crítica a su pensamiento", en *Ideas y Valores*, 60 (145): 131-149 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80918571006> (fecha del último acceso: 18 de mayo de 2020).

Gomilla, Andreu (2009): "Abstracciones (Poesía y Danza), A raíz de Present Vulnerable', de Andrés Corchero, a partir de la poesía de Feliu Formosa", en *Reflexiones en torno a la danza. Caligrafías de movimiento*, 4: 37-38 <https://issuu.com/mercatflors/docs/revista0910cast> (fecha del último acceso: 28 de noviembre de 2019).

Gomilla, Toni (1996): "Peirce y la ciencia cognitiva", en *Anuario Filosófico*, 29 (3): 1345-1367 <http://hdl.handle.net/10171/541> (fecha del último acceso: 14 de febrero de 2020).

González-Vázquez, Carmen (2016): "La mirada de Medea en la pantalla", en Zamora, M^a Jesús (ed.) (2016): *Brujas de cine*, Madrid, Abada Editores: 31-58.

González, Francisco (1996a): "Mito e ideología: supremacía masculina y sometimiento femenino en el mundo antiguo", en Bermejo, José Carlos; González, Javier y Reboreda, Susana (1996) (eds.): *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Ediciones Akal: 163-216.

_____ (1996b): “Mito y epopeya: la historia mítica de Aquiles y la Iliada”, en Bermejo, José Carlos; González, Javier y Reboreda, Susana (1996) (eds.): *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Ediciones Akal: 217-300.

González, Gabriela (2015): “El cuerpo del actor: un mapa de su mente”, en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 25 (24): 106-109 https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/535_libro.pdf (fecha del último acceso: 19 de mayo de 2020).

González, Gloria M. (2007): “El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25: 271-276 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2528279> (fecha del último acceso: 23 de junio de 2020).

González, Helena (2009): “El laberinto de Creta en la Odisea de Nikos Kazantzakis”, en *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 1: 99-113 <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL> (fecha del último acceso: 19 de marzo de 2020)

González, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3 (6): 51-82 <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.20Encuentro20de20los20tres20vivos20y20los20tres20muertos.pdf> (fecha del último acceso: 10 de noviembre de 2018).

González, Juan D. (2013): “Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (1): 41-58 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/5899> (fecha del último acceso: 18 de noviembre de 2020).

González, M^a Isabel (2010): “Esperando a Jasón: Análisis y fuentes de *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza”, en *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 2: 240-269 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3623481> (fecha del último acceso: 2 de octubre de 2020).

González, M^a Teresa (1996): “Texto y escena”, en Maestro G, Jesús (1996): *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Servicio de Publicaciones da Universidade de Vigo: 125-130.

González, Pilar (1994): “La música y la danza en el antiguo Egipto”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H^a Antigua*, 7: 401-428 <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:ETFSerie2-C74E4406-F412-53F1-77A6-F084D3E37EE0> (fecha del último acceso: 13 de febrero de 2018).

Gould, Evelyn (1993): “Penciling and Erasing Mallarmé’s Ballets”, en *Performing Arts Journal*, 15 (1): 97-105: <http://www.jstor.org/stable/3245802> (fecha del último acceso 8 de marzo de 2015).

Gowen, David (2000): “*Medeas on the archives database*”, en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 232-274.

Grabócz, Márta (2012): “La noción de reescritura en ‘Medeamaterial’ de Heiner Müller y Pascal Dusapin”, traducción de Alberto Carretero Agudo, en *Espacio Sonoro. Revista de Música Actual*, 26: 1-25 <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2012/01/22/articulo-2/> (fecha del último acceso: 14 de octubre de 2020).

Graff, Ellen (2017): *Programa de mano: Martha Graham Dance Company*, Teatro Real, Madrid.

Graham, Martha (1973): *The Notebooks of Martha Graham*, introduction of Nancy Wilson Ross, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

_____ (1995): *Martha Graham. La memoria ancestral*, traducción Ángela Pérez, Barcelona, Circe.

Gramigna, Valeria (2019): “Literary concordances in the twenty-first century”, en *Forum for modern language studies*, 55 (3): 257-268 <https://doi.org/10.1093/fmls/cqz024> (fecha del último acceso: 22 de noviembre de 2020).

Graves, Robert (2002): *Los mitos griegos*, traducción de Esther Gómez Parro Barcelona, Círculo de Lectores.

Greizer, Sarah (2016): *Dancing in Glass Shoes: The use of narrative in story ballets in Ashton, Nureyev, and Marin's “Cinderellas”*, Wesleyan University [Tesis de grado] https://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/1705/ (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Griffiths, Emma (2006): *Medea*, Londres y Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Grimal, Pierre (1989a): *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard, prólogo de Pedro Pericay y traducción de Francisco Payarols, México, Editorial Paidós Ibérica.

Grimal, Pierre (1989b): *La mitología griega*, traducción de Félix A. Pardo Vallejo y Enrique Folch González, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Grotowski, Jerzy (1962): “A possibilidade do teatro”, en Flaszen, Ludwik y Pollastreli, Carla (eds.) (2007): *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*, traducción de Berenice RAulino, São Paulo, Editora Perspectiva: 48-97.

Grueso, Paula (2019): *El proceso de adaptación en el personaje: del signo semiótico al psicoanalítico* [Tesis de doctorado], Universidad Complutense de Madrid

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=223256> (fecha del último acceso: 5 de septiembre de 2020).

Gubernatis, Raphaël de (1992): “La folle entreprise du Ballet du Rhin. Sur les pas de Noverre”, en *Le nouvel observateur* http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1425_19920227/OBS1425_19920227_092.pdf (fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

_____ (2012): “Jean-Georges Noverre ou l’ inventeur du ballet”, en *L’OBS Culture* <https://www.nouvelobs.com/culture/20121210.OBS1976/jean-georges-noverre-ou-l-inventeur-du-ballet.html> (fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

Guiangrande, Giuseppe (2002): “Medea y la concepción del amor en Apolonio Rodio”, en en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 329-345.

Guil, Ana (1998): “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 11: 95-100 <https://doi.org/10.3916/25247> (fecha del último acceso: 2 de noviembre de 2020).

Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comprada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Editorial Crítica.

Guirao, Marta (1999): “Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de Sangre*”, en *Trans: Revista de Traductología*, 3: 37-51 <https://doi.org/10.24310/TRANS.1999.v0i3.2388> (fecha del último acceso: 7 de julio de 2020).

Gurméndez, Carlos (1980): “Entrevista: Homenaje a José Bergamín y representación de su obra *Medea, la encantadora*”, en *El País. Cultura* https://elpais.com/diario/1980/06/22/cultura/330472808_850215.html (fecha del último acceso: 14 de octubre de 2020).

Gussow, Mel (1986): “Theater: All-male, japanese *Medea*”, en *The New York Times*: 3 <https://www.nytimes.com/1986/09/05/theater/theater-all-male-japanese-medea.html> (fecha del último acces: 28 de septiembre de 2020).

Gutes, Nury (2016): “La consagración de la primavera un rito vernal”, en *A.Dnz*, 1: 14-17 <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/38524/40171> (fecha del ultimo acceso: 11 de septiembre de 2020).

Gutiérrez, Fabián (1989): “Aspectos del análisis semiótico teatral”, en *Castilla: Estudios de literatura*, 14: 75-92 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136138> (fecha del último acceso: 29 de marzo de 2017).

Gutiérrez, Fátima (2011): “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27:

175-189 http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2012.v27.38931 (fecha del último acceso: 20 de agosto de 2020).

Gutiérrez, Raquel (2006): "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento", en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, 1994: 139-156 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc2592> (fecha del último acceso: 7 de agosto de 2020).

Hall, Edith (1999): "Medea and British legislation before the first world war", en *Greece & Rome*, 46 (1): 43-77 doi:10.1017/S0017383500026097 (fecha del último acceso: 28 de septiembre de 2020).

_____ (2000): "Medea on the Eighteenth-Century London stage", en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 49-74.

Hall, Edith y Macintosh, Fiona (2005): *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Londres, Oxford University Press.

Hamby, Carole (1984) "Dance and the Dancer", en *British Journal of Aesthetics*, 24 (1): 39-46 <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/24.1.39> (fecha del último acceso: 4 de octubre de 2019).

Hargrove, Nancy D. (1997): "T.S. Eliot and the Dance", en *Journal of Modern Literature*, 21 (1): 61-88 <http://www.jstor.org/stable/3831576> (fecha del último acceso: 2 de mayo de 2020).

Harpur, Patrick (2006): *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, traducción Fernando Almansa Salomó, Girona, Ediciones Atalanta.Haskell, Arnold (1945): *Ballet*, traducción de Minerva Daltoe, Buenos Aires, Pingüino.

Heavey, Katherine (2015): *The early modern Medea: Medea in English Literature 1588-1688*, Londres, Palgrave MacMillan.

Héctor, Polanco y Ligia, Malavé (2018): "El paradigma del texto en la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur", en *CIEG: Revista arbitrada del centro de investigación de estudios gerenciales*, 32: 20-35 [http://www.grupociieg.org/archivos_revista/Ed_2032\(20-35\)-Polanco_20H_C3_A9ctor-Malav_C3_A9_20Ligia_articulo_id368.pdf](http://www.grupociieg.org/archivos_revista/Ed_2032(20-35)-Polanco_20H_C3_A9ctor-Malav_C3_A9_20Ligia_articulo_id368.pdf) (fecha del último acceso: 16 de diciembre de 2019).

Heil, Johanna (2016): "Exercises in discipline and freedom? The Graham Technique", en *Dance Chronicle*, 39 (2): 123-152 <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2016.1183184> (fecha del último acceso: 21 de noviembre de 2020).

Hellín, Inés (2015): *De la obra literaria a la escena en la danza española. El sombrero de Tres Picos y Medea* [Tesis de doctorado], Universidad Rey Juan Carlos, Madrid <http://hdl.handle.net/10115/13323> (fecha del último acceso: 13 de noviembre de 2020).

Helpern, Alice (1999): “Martha Graham’s Early Technique and Dances: The 1930s, A Panel Discussion”, en Helpern, Alice (ed.) (2005): *Choreography and Dance*, 5 (2): 7-31, England, Routledge. Taylor & Francis Group.

Henríquez, Cristina y Bernardo, Lucía (s.f.): *Una historia de la Danza Transfórmate: Guía Didáctica* https://menchosa.org/wp-content/uploads/2017/12/GU_C3_8DA-DID_C3_81CTICA-SOMOSDANZA.pdf (fecha del último acceso: 22 de julio de 2020).

Henry, Denis y Walker, B. (1967): “Loss of Identity: Medea superset): A study of Seneca’s Medea”, en *Classical Philology*, 62 (3): 169-181 <http://www.jstor.org/stable/268377> (fecha del último acceso: 26 de septiembre de 2020).

Heras, Javier (2018): “Alejandro Dumas baila a Chopin”, en *La Nueva Crónica. Culturas* <https://www.lanuevacronica.com/alejandro-dumas-baila-a-chopin> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Hernández, Francisco (1984): “Medea’ un melodrama zarzuelero de José Granero”, en *Ritmo: Revista musical ilustrada*, 54 (546): 65-66 https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1000644&anyo=1984 (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

Hernández, Jose A. (2012): *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t766> (fecha del último acceso: 14 de julio de 2019).

Hernández-Santaolalla, Víctor (2010): “De la Escuela de la Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta”, en *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6: 196-218 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3142233> (fecha del último acceso: 22 de mayo de 2020).

Hernando, Víctor (2005): “Palabra obscena: cuerpo explícito”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 1 (2): 1-14 <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8688> (fecha del último acceso: 1 de agosto de 2019).

_____ (2018): “El mimo teatral”, en *Teatro XXI*, 34: 51-57 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/5114> (fecha del último acceso: 1 de agosto de 2019).

Herrero, Araceli (1988): “Lectura literaria y competencia intertextual. Criterios de selección del texto literario y de su transposición filmica”, en Losada, M^a C., Márquez,

José F. y Jiménez, Tomás E. (1999) (eds.): *Español como lengua extranjera: enfoque comunicativo y gramática: Actas del IX Congreso Internacional de ASELE*: 633-642 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=891653> (fecha del último acceso: 19 de agosto de 2020).

Herrero, Juan (2006): "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias", en *Çedille. Revistsa de estudis franceses*, 2: 58-76 https://www.researchgate.net/publication/26451300_El_mito_como_intertexto_la_reescritura_de_los_mitos_en_las_obras_literarias (fecha del último acceso: 6 de marzo de 2020).

Hesíodo (2000): *Obras y Fragmentos: Teogonía, Trabajos y Días, Escudos, Fragmentos Certamen*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Editorial Gredos.

Hewett, Ivan (2016): "The riot at the Rite: the premiere of *The Rite of Spring*", en *British Library*, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/the-riot-at-the-rite-the-premiere-of-the-rite-of-spring> (fecha del último acceso: 28 de mayo de 2020).

Heyman, Barbara B. (2012): *Samuel Baber. The composer and his music*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press.

Hidalgo, Max (2014): "Los límites del teatro de José Bergamín y el exilio contra-tiempo", en *Revista Chilena de Literatura*, 87: 163-181 <https://www.jstor.org/stable/revchilenalit.87.163> (fecha del último acceso: 14 de octubre de 2020).

Higuera, Edison; Naranjo, Carlos; Carrillo, David y Cueva, Leonel (2015): "La intertextualidad como método de análisis filosófico", en *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, 19: 189-207 <https://www.redalyc.org/pdf/4418/441846096010.pdf> (fecha del último acceso: 11 de enero de 2020).

Hoghe, Raimund (1989): *Pina Bausch. Historias de Teatro-Danza*, Barcelona, Ultramar.

Homans, Jennifer (2019): "Akram Khan vuelve a hacer *Giselle*", en *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/04/22/akram-khan-remakes-giselle> (fecha del último acceso: 30 de septiembre de 2019).

Homero (2000): *Odisea*, introducción de Carlos García Gual y traducción de José Manuel Pabón, Barcelona, Editorial Gredos.

_____ (2001): *Iliada*, introducción general, traducción y notas Emilio Crespo Güemes, Madrid, Editorial Gredos.

Horosko, Marian (2002): *Martha Graham. The Evolution of her dance theory and training*, Unit States, The University Press of Florida.

Iglesias, M^a de los Ángeles (1981): “La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 7: (1-2): 59-78 <https://doi.org/10.15517/rfl.v7i1-2.16396> (fecha del último acceso: 8 de junio de 2020).

Infantes, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Ingarden, Roman (1998): *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis H., México, Taurus.

Ircam (s.f): “Mauro Lanza (1975). Le songe de Médée (2004)”, en *Resources. Ircam. Centre Pompidou* <http://brahms.ircam.fr/works/work/18963/> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2020).

Iriarte, Ana (1996): “Ser madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad”, en Tubert, Silvia (ed.) (1996): *Figuras de madre*, Madrid, Ediciones Cátedra: 73-94.

_____ (2002): “Las razones’ de Medea” en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 157-169.

Irwin, (1983): “Euripides and Socrates”, en *Classical Philology*, 78 (3): 183-197 <http://www.jstor.org/stable/269429> (fecha del último acceso: 22 de septiembre de 2020).

Iser, Wolfgang (2005): *Rutas de la interpretación*, traducción de Ricardo Rubio Ruiz, México, Fondo de Cultura Económica.

Ivelic, Radoslav (2008): “El lenguaje de la danza”, en *Aisthesis*, 43: 27-33 <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835002.pdf> (fecha del último acceso: 15 de abril de 2020)

Ivern, Alberto (2004): *El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación*, Buenos Aires, Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.

Izquierdo, Conrad y Anguera, M^a Teresa (2000): “Hacia un alfabeto compartido en la codificación del movimiento corporal en estudios observacionales”, en *Psicothema*, 12 (2): 311-314 <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?id=572> (fecha del último acceso: 14 de mayo de 2020).

Jaeger, Werner (1971): *Paideia: los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xiral, México, Fondo de Cultura Económica.

Jansen, André (2016): “¿Es *La Consagración de la Primavera* (1978) la obra maestra de Alejo Carpentier?”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 591-601 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb29t6> (fecha del último acceso: 13 de agosto de 2020).

Jaques-Dalcroze, Émile (1916): “La rítmica, la plástica animada y la danza”, en Sánchez, José A. (ed.) (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A: 65-72.

Jennings, Luke (2013): “Bern Ballett: Witch-hunt – review”, en *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2013/may/26/bern-ballett-witch-hunt-cathy-marston> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Jiménez, José (1992): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Editorial Tecnos.

Jommelli, Nicolò *et. al.* (1763): “Didon abandonnee : tragedie en musique : representee sur le Theatre ducal de Stoutgart le jour de la naissance de Son Altesse Serenissime le duc regnant de Wirtemberg et Teck &c. &c.”, en *The Library of Congress* <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.18168> (fecha del último acceso: 11 de noviembre de 2020).

Jones, Susan (2013): *Literature, modernism and dance*, Oxford, Oxford University Press.

_____ (2016): “Eliot and Dance”, en Dickey, Frances y Morgenstern, John D. (eds.) (2016): *Edinburgh companion to T.S. Eliot and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 225-244.

_____ (2019): “Shakespeare, modernism and dance”, en McCulloch, Lynsey y Shaw, Brandon (eds.) (2019): *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*, Oxford, Oxford University Press: 287-302.

Jowitt, Deborah (1983): “Expression and expressionism in American modern dance” en Adshead, Janet y Layson, June (ed.) (2006): *Dance History. A methodology for study* [E-book], London, Routledge Taylor & Francis e-Library: 169-181.

Joy, Jenn (2014): *The Choregraphic*, Londres, The MIT Press.

Joyce, Richard (1995): “Early stoicism and akrasia”, en *Phronesis*, 40: 3: 315-335 <https://www.jstor.org/stable/4182507> (fecha del último acceso: 22 de septiembre de 2020).

Juan-Navarro, Santiago (1992): “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura de Rayuela, de Julio Cortázar”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16 (2): 235-252 <http://www.jstor.org/stable/27762901> (fecha del último acceso: 4 de junio de 2020).

Julio, M^a Teresa (2002): “Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 780-795.

_____ (2003): “Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*”, en *II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo*, Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrj6c3> (fecha del último acceso: 18 de octubre de 2020).

Jung, Carl G. (2002): *Recuerdos, sueños, pensamientos*, traducción de M^a Rosa Borrás, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C./ Seix Barral.

_____ (2003): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murnis, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (2004a): “Acerca de la psicología del arquetipo del niño”, en Jung, C. G. y Kerényi, Karl (eds.) (2004): *Introducción a la esencia de la mitología*, traducción Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Ediciones Siruela: 95-128.

_____ (2004b): “Acerca del aspecto psicológico de la figura de la Core”, en Jung, C. G. y Kerényi, Karl (eds.) (2004): *Introducción a la esencia de la mitología*, traducción Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Ediciones Siruela: 187-208.

_____ (2012): *El libro rojo*, prólogo de Ulrich Hoerni, edición de Bernardo Nante con Leandro Pinkler y M. Soledad Constantini, traducción de Romina Sceuchner y Valentín Romero, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna.

Jung, Carl G. y Kerényi, Karl (2004): *Introducción a la esencia de la mitología*, traducción Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Ediciones Siruela.

Kacer, Tomás (2013): *New Messengers: Short narratives in plays by Michael Frayn, Tom Stoppard and August Wilson*, Chequia, Masarykova Univerzita.

Kaeppler, Adrienne L. (2000): “Dance Ethnology and the Antropology of dance”, en *Dance Research Jounral* 32 (1): 116-125 <https://www.jstor.org/stable/1478285> (fecha del último acceso: 25 de mayo de 2020).

Kafka, Franz (2013): *La transformación y otros relatos*, introducción, traducción y notas de Camargo, Ángeles y Kretzschmar, Bernd, Madrid, Ediciones Cátedra.

Kandinsky, Wassily (1912): “Sobre composición escénica”, en Sánchez, José A. (1999) (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal: 99-106.

_____ (1989): *De lo espiritual en el arte*, traducción Genoveva Dieterich Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Kattner, Elizabeth (2018): “From Totenmal to Trend: Wigman, Holm, and theatricality in modern dance”, en *Dance Research Journal*, 50 (3): 20-37 <https://doi.org/10.1017/S0149767718000347> (fecha del último acceso: 9 de mayo de 2020).

Kaulino, Adriana (2007): “Más allá de la reconciliación: la hermenéutica crítica de Paul Ricoeur”, en *Trans/Form/Ação*, 30 (1): 65-80 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732007000100006> (fecha del último acceso: 13 de diciembre de 2019).

Kerényi, Karl (2004a): “La doncella divina”, en Jung, C. G. y Kerényi, Karl (eds.) (2004): *Introducción a la esencia de la mitología*, traducción Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Ediciones Siruela: 129-186.

_____ (2004b): *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Ediciones Siruela.

_____ (2006): *En el laberinto*, edición de Corrado Bologna y traducción de Brigitte Kermann y María Condor, Madrid, Ediciones Siruela.

_____ (2009): *Los héroes griegos*, prólogo Jaume Pórtulas, traducción Cristina Serna, Girona, Ediciones Atalanta, S. L.

Khendryk, Olha (2017): “The concept of contemporary dance and composition of its choreographic text”, en *National Academy of managerial staff of culture arts Herald*, 3: 128-132 <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2017.138694> (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2020).

Kidd, Michael (2002): “Queer myth and the fallacy of heterosexual desire: Luis Riaza’ *Medea es un buen chico* (1981)” en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 1059-1071.

Kirk, Geoffrey S. (1970): *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, traducción de Teófilo de Loyola, Barcelona, Paidós Ibérica.

Kirstein, Lincoln (1937): “Crisis in the Dance”, en *The North American Review* (243): 1 <http://www.jstor.org/stable/25114847> (fecha del último acceso: 2 de mayo de 2020).

Kisselgoff, Anna (1976): “The Cullums try something old”, en *The New York Times*: 30 <https://www.nytimes.com/1976/09/29/archives/the-cullums-try-something-old.html> (fecha del último acceso: 13 de noviembre de 2020).

_____ (1981): “Dance view; Hamlet’ and Robert Helpmann”, en *The New York Times*: 20 <https://www.nytimes.com/1981/04/12/books/dance-view-hamlet-and-robert-helpmann.html> (fecha del último acceso: 2 de mayo de 2020).

_____ (1984): “The Dance: Rite’, by Martha Graham”, en *The New York Times*: 30 <https://www.nytimes.com/1984/02/29/arts/the-dance-rite-by-martha-graham.html> (fecha del último acceso: 12 de septiembre de 2020).

_____ (1985): “The Dance: Martha Graham’s Cortège of Eagles””, en *The New York Times*, 1: 8 <https://www.nytimes.com/1985/04/06/arts/the-dance-martha-graham-s-cortege-of-eagles.html> (fecha del ultimo acceso: 22 de noviembre de 2020).

_____ (1999): “‘Dark Meadows’: From Graham, Via Jung, a Journey Through and Erotic Landscape”, en *The New York Times: Dance Review* <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/arts/021899graham-dance-review.html> (fecha del último acceso: 5 de junio de 2020).

Klett, Elizabeth (2017): “The concord of this adapting the late romances for the ballet stage”, en *Borrowers and Lenders. The journal of Shakespeare and Appropriation*, 10 (2): 1-11 <http://www.borrowers.uga.edu/7165/toc> (fecha del último acceso: 29 de abril de 2020).

König, Romy (2019): “Sasha Waltz. Coreógrafa de ópera”, en *Goethe Institut*, traducido por Nicolás Gelormini <https://www.goethe.de/ins/es/es/kul/sup/bew/21575596.html> (fecha del último acceso: 7 de abril de 2020).

Konstan, David (1996): “Greek Friendship”, en *The American Journal of Philology*, 117 (1): 71-94 (<http://www.jstor.org/stable/1562154> fecha del último acceso: 20 de septiembre de 2020)

Koob, Richard (1980): “Graham, Humphrey, and Holm: Theories and Styles of Three Pioneers in Modern Dance”, en *Performing Arts Review*, 3 (10): 298-314 <https://search.proquest.com/docview/1300522765?accountid=14478> (fecha del último acceso: 21 de febrero 2015).

Koritz, Amy (1994): “Dancing the Orient for England: Maud Allan’s The Vision of Salome”, en *Theatre Journal*, 46 (1): 63-78 <http://www.jstor.org/stable/3208955> (fecha del último acceso: 12 de mayo de 2020).

Kornfeld, Michael (1991): “A dancer brings Medea’ to life”, en *The New York Times*: 9 <https://www.nytimes.com/1991/07/14/nyregion/a-dancer-brings-medea-to-life.html> (fecha del último acceso: 13 de noviembre de 2020).

Kowzan, Tadeusz (1992): “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en VV. AA (1969): *El teatro y su crisis actual*, traducción de María Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila Editores: 25-60.

Kriegsman, Alan M. (1993): “Dance”, en *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1993/03/24/dance/61e50ec4-8e86-407f-a555-7672215ccfce/> (fecha del último acceso: 23 de noviembre 2020).

Kristeller, Paul O. (1986): *El pensamiento renacentista y las artes*, traducción de Bernardo Moreno, Madrid, Taurus Ediciones.

Kristeva, Julia (1981): *Semiótica I*, traducción de Jose Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos.

Restom (2003): *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos* [Tesis de doctorado] Universitat Autònoma de Barcelona <http://hdl.handle.net/10803/4873> (fecha del último acceso: 14 de julio de 2020).

Laban, Rudolf (2006): *El dominio del movimiento*, traducción de Jorge Bosso Cuello, Madrid, Editorial Fundamentos.

LaMothe, Kimerer (2006): *Nietzsche's Dancers. Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, Nueva York, Palgrave MacMillan.

Lapeyre-Desmaison, Chantal (2006): "Allégorèse et allégorie dans la danse contemporaine", en Vouilloux, Bernard (ed.) (2006): *Déclins de l'allégorie?* [Edición digital], Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux: 213-227 <http://books.openedition.org/pub/4547> (fecha del último acceso: 22 de noviembre de 2020).

Larrahondo, Mónica (2013): "¿Existe una verdadera mujer"? Una lectura de la posición femenina a partir de la alusión que Lacan realiza de Medea como una verdadera mujer", en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación*, Universidad de Buenos Aires <https://www.aacademica.org/000-054/745> (fecha del último acceso: 1 de noviembre de 2020).

Lasso, José S. (1981): *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Murcia, Departamento de Latín y Griego - Universidad de Murcia.

_____ (2002): "La Medea de Anouilh", en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 897-920.

Lauriola, Rosanna (2015): "Medea", en Lauriola, Rosanna y Demetriou, Kyriakos N. (eds.) (2015): *Brill's companion to the reception of Euripides. Volume 3*, Leiden, Bioston, Brill Academic Pub: 377-442.

Lawrence, David H. (2013): *Mujeres enamoradas*, traducción de José Jiménez Blanco, Madrid, Alianza Editorial.

Lawrence, Greg (2001): *Dance with Demons: the life of Jerome Robbins*, New York, G.P. Putnam's Sons.

Lax, Fulgencio M. (2014): "La adaptación y la versión en el trabajo dramático", en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10: 140-164 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7324599> (fecha del último acceso: 13 de junio de 2020).

Le Breton, David (2010): *Cuerpo sensible*, edición y traducción de Alejandro Madrid Zan, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Lecoq, Jacques (1997): *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba Editorial.

Lee, Carol (2002): *Ballet in Western Culture: A history of its origin and evolution*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Lehmann, Günther K. (1999): “Fantasía y movimiento”, en *Revista de la Academia*, 4: 155-164

http://www.academia.cl/biblioteca/publicaciones/Academia_04/Fantas_C3_ADa_20y_20movimiento.pdf (fecha del último acceso: 12 de agosto de 2020).

Lefevere, André (1992): *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, London, Routledge, Taylor & Francis Group.

Lehmann, Günther K. (1999): “Fantasía y movimiento”, en *Revista de la Academia*, 4: 155-164 <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/144> (fecha del último acceso: 12 de agosto de 2020).

Leiba, Silvana (2016): *La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX* [Tesis de grado] Universidad Nacional de Córdoba, <http://hdl.handle.net/11086/4885> (fecha del último acceso: 16 de septiembre de 2020).

Lévi-Strauss, Claude (1995): *Antropología estructural*, traducción de Eliseo Verón, Barcelona, Editorial Paidós.

Levin, David M. (2001): “Los Filósofos y la Danza”, en *A Parte Rei: Revista de filosofía*, 14: 1-7 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3898245> (fecha del último acceso: 13 de mayo de 2020).

Levinson, Andrés (1927): “Vida y obra de Noverre”, en Noverre, J. Georges (2004): *Cartas sobre la danza y los ballets*, pp: 5-65, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S. L.

Library of Congress (s.f.): “Article: Dark Meadow (Ballet choreographed by Martha Graham)”, en *Library of Congress* <https://www.loc.gov/item/ihas.200182841> (fecha del último acceso: 24 de noviembre de 2020).

Lifar, Serge (1973): *La danza*, Barcelona, Editorial Labor, S.A.

Lim, Wesley (2016): “Bridging Gesture, Gesticulation, and Early Modern Dance: Rilke’s *Veitstänzer* in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*”, en *Dance Chronicle*, 39 (3): 279-298 <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2016.1221755> (fecha del último acceso: 9 de junio de 2020).

Lizarraga, Iraitz (2014): *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban* [Tesis doctoral], Universidad Autònoma de Barcelona <https://hdl.handle.net/10803/129324> (fecha del último acceso: 2 de agosto de 2019).

Llorente, Marta (2015): “Arquitectónica de la danza contemporánea. Dialogismos en dos coreógrafos contemporáneos. ATDK y Wim Vandekeybus”, en *Arquitectonics: mind*,

land & society, 27: 193-207 <http://hdl.handle.net/2117/119258> (fecha del último acceso: 5 de agosto de 2020).

Llovet, Enrique (1998): “Adaptaciones teatrales”, en *Boletín informativo de la Fundación Juan March* 180: 3-16 <https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/466/> (fecha del último acceso: 13 de junio de 2020).

Lloyd, Margaret (1949): *The Borzoi Book of Modern Dance*, Nueva York, Dance Horizons.

Lobkowicz, Nikolaus (1980): “Acerca de la historia de la teoría y la praxis”, traducción de Georgeanne Vial y Joaquín Barcelón, en *Revista de Filosofía*, 18 (1): 5-21 <https://revistas.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44388/46394> (fecha del último acceso: 5 de febrero de 2020).

Longhi, Leopoldo (1922): “Medea’ de Eurípides. Versión poética”, en *Humanidades*, 3: 155-227 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr1480> (fecha del último acceso: 31 de octubre de 2020).

López, Rubén (2002): “Los tonos humanos como semióticas sincréticas”, en Lolo, Begoña (coord.) (2001): *Campos interdisciplinarios de la musicología. Vol. II*, Madrid, SEdEM: 1167-1185 http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/2001.tonos_humanos_semioticas.pdf (fecha del último acceso: 2 de diciembre de 2020).

López, Andrés (2002): “Las mujeres de Medea en *Argonáutica* de Gayo Valerio Flaco”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 670-689.

López, Aurora (2002a): “Coro de mujeres y coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca” en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 170-210.

_____ (2002b): “La novela *Medea* 55 de Elena Soriano”, en en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 945-966.

López, Antonio (2003): “Mito, ritual y poesía”, en *LÓGOS Hellenikós*, 2: 601-608 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2061380> (fecha del último acceso: 17 de mayo de 2019).

López, Jorge (2010): “La función simbólica y arquetípica del mito en la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato” [Tesis de grado] Universidad de San Carlos, Guatemala <http://www.repositorio.usac.edu.gt/id/eprint/2209> (fecha del último acceso: 2 de noviembre de 2020).

López, Juan A. (2002): “Nueva lectura de Sophía-Sophós’ en la Medea’ de Eurípides”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 41-61.

_____ (2020): “Eros en Eurípides”, en *Fortvnatae*, 31 (1): 65-141 <http://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.31.04> (fecha del último acceso: 26 de octubre de 2020).

López, M^a Isabel y Hernández, Eulalia (2012): “Tratamiento de la arbitrariedad del signo lingüístico en los humanistas españoles de los siglos de Oro”, en *Revista de Investigación Lingüística*, 15: 207-222 <https://revistas.um.es/ril/article/view/164641> (fecha del último acceso: 5 de septiembre de 2020).

López, Marta (1994): “El tejido como escritura y el orden femenino”, en *Historia Crítica* (9): 96-101 <https://doi.org/10.7440/historicrit9.1994.11> (fecha del último acceso: 31 de mayo de 2020).

López, Rosa (2004): “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en García, M^a Concepción y Gutiérrez, Juana (eds.) (2004): *Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana, siglo XVI-XVIII: primer Seminario de Pintura Virreinal*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas: 199-206 <http://hdl.handle.net/10017/7362> (fecha del último acceso: 17 de julio de 2020).

Loraux, Nicole (1998): *Mothers in mourning: with the essay Of Amnesia and Its Opposite*, traducción de Corinne Pache, Londres, Cornell University Press.

Lotman, Yuri (1982): *Estructura del texto artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo.

Loomis, Harold (1907): “The Medea of Seneca”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 18: 39-71 <http://www.jstor.org/stable/31055> (fecha del último acceso: 14 de noviembre de 2020).

Loupe, Laurence (1998): “Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution”, en *Littérature*, 112 (4): 88-99 www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1603 (fecha del último acceso: 15 de diciembre de 2015).

_____ (2011): *Poética de la danza contemporánea*, traducción Antonio Fernández Lera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Lozano, Jorge, Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo (1986): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Lutereau, Luciano (2010): *Fenomenología de la presencia estética* [Tesis de licenciatura] Universidad de Buenos Aires <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1105> (fecha del último acceso: 20 de abril de 2020).

_____ (2014): *Dimensiones de la estética fenomenológica de M. Dufrenne. Percepción, ontología y afectividad* [Tesis de doctorado], Universidad de Buenos Aires <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4380> (fecha del último acceso: 24 de abril de 2020).

Luzón, M^a José (1997): “Intertextualidad e interpretación del discurso”, en *Epos: Revista de filología*, 13: 135-149 <https://doi.org/10.5944/epos.13.1997.10013> (fecha del último acceso: 6 de agosto de 2020).

Matamoro, Blas (1995): “El delirio de la lucidez: La poética de Paul Valéry”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 545: 73-114 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczk740> (fecha del último acceso: 21 de enero de 2020).

Macaulay, Alastair (2012): “Balanchine’s Nocturnal Dream, Tailor made for june”, en *The New York Times*: 1 <https://www.nytimes.com/2012/06/07/arts/dance/city-ballet-in-balanchines-midsummer-nights-dream.html> (fecha del último acceso: 9 de abril de 2020)

Macedo, Alfonso (2008): “La intertextualidad. Cruce de disciplinas humanísticas”, en *Xihmai*, 3 (5): s.p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777> (fecha del último acceso: 10 de enero de 2020).

Macintosh, Fiona (2000a): “Introduction: The performer in performance”, en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 1-31.

_____ (2000b): “Medea transposed: Burlesque and Gender on the mid-victorian stage”, en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 76-99.

_____ (2010): *The ancient dancer in the modern world. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, Oxford University Press.

Mackrell, Judith (2011): “The Metamorphosis - review”, en *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2011/sep/22/the-metamorphosis-dance-review> (fecha del último acceso: 7 de junio de 2020).

_____ (2015): “Who’s afraid of Virginia Woolf? Not the Royal Ballet”, en *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2015/may/02/royal-ballet-virginia-woolf-works-wayne-mcgregor> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2017).

_____ (2016): “Giselle review – Akram Khan’s bewitching ballet is magnificently danced”, en *The Guardian. International Edition*, <https://www.theguardian.com/stage/2016/sep/28/giselle-review-akram-khan-english-national-ballet> (fecha del último acceso: 10 de noviembre de 2019).

_____ (2016): “Jane Eyre review – bold Brontë ballet is anything but plain”, *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/20/northern-ballet-jane-eyre-review-cast-doncaster> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

_____ (2018): “Big time sensuality: hyper Björk ballet unveiled in San Francisco”, *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2018/may/03/big-time-sensuality-bjork-ballet-rave-puts-san-francisco-under-its-spell-unbound-festival> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Maestro, Jesús G. (1996): “Lingüística y poética de la transducción teatral”, en Maestro G, Jesús (1996): *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Servicio de Publicaciones da Universidade de Vigo: 175-211.

_____ (2014): *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Oviedo, Pentalfa Ediciones.

Magadán, M^a Teresa (2012): “La Medea’ de Jules Dassin, un poliédrico juego de espejos”, en López, Amor (ed.) (2012): *Las tres vidas de Jules Dassin (1911-2008): Del cine negro al Nuevo Museo de la Acrópolis*, Letonia, Editorial Académica Española: 463-474.

Maggi, Armando (2009): *The resurrection of the body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago y Londres, The University of Chicago.

Mai, Hans-Peter (1991): “Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertexte” en Plett, Heinrich F. (ed.) (1991): *Intertextuality. Research in text theory (Volumen 15)*, New York, Berlín, Walter de Gruyter: 30-59.

Maier, Elizabeth (1999): “El mito de la madre”, en *Ixtapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 45: 79-106 <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/622> (fecha del último acceso: 28 de octubre de 2020).

Malinowski, Bronislaw (2001): “La relación de las creencias primitivas con las formas de organización social”, en Bossert, Federico (ed.) (2001): *De la función al significado: escritos de antropología social*, Lima, UNMSM, Fondo Editorial, 27-39.

Manning, Susan (1991): “German rites: A history of *Le sacre du printemps* on the German Stage”, en *Dance Chronicle*, 14 (2): 129-158 <http://www.jstor.org/stable/1567748> (fecha del último acceso: 11 de septiembre de 2020).

Mandujano, Miguel (2013): “La ficción y el origen semiótico de los mundos narrativos”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22: 463-480 <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6362> (fecha del último acceso: 27 de julio de 2020).

Maracara, Carmen (2001): *Intertextualidad, subalteridad e ironía. La obra de Carlos Monsiváis* [Tesis de doctorado] Universitat Autònoma de Barcelona <http://hdl.handle.net/10803/4858> (fecha del último acceso: 17 de enero de 2020).

March, Jennifer (2005): "Euripides the Misogynist?", en Powell, Anton (ed.) (1990): *Euripides, women, and sexuality* [Edición digital], Londres y Nueva York, Routledge, Library of Congress Cataloging in Publication Data: s.p.

Marinis, Marco de (2005): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.

Maris, Laura (1996): "Jooss' The Green Table': musical forms and devices as choreographic tools", en *Dance Chronicle*, 19 (2): 151-169 <http://www.jstor.org/stable/1567901> (fecha del último acceso: 9 de mayo de 2020).

Martínez, José E. (1997): "De la influencia literaria a la huella textual", en *Exemplaria* 1: 179-200 <http://hdl.handle.net/10272/1721> (fecha del último acceso: 20 de febrero de 2020).

Martínez, Alfredo (2000): "La filosofía de la acción de Paul Ricoeur", en *Isegoría*, 22: 207-227 <https://doi.org/10.3989/isegoria.2000.i22.530> (fecha del último acceso: 16 de diciembre de 2019).

Martínez, M^a Estela (2012): *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)* [Tesis de doctorado], Universidad de La Rioja <https://publicaciones.unirioja.es/tesis/40356.shtml> (fecha del último acceso: 21 de septiembre de 2020).

Martínez, José E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Martínez, Beatriz E. (2019): *El ballet "Giselle". Análisis comparativo del clásico de Jules Perrot y la versión contemporánea de Mats Ek* [Tesis de grado] Universidad Autónoma de Querétaro <http://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/1590> (fecha del último acceso: 12 de diciembre de 2019).

Marinkovich, Juana (1999): "El análisis del discurso y la intertextualidad", en *Revistas Académicas de la Universidad de Chile BFUCh*, 30: 729-742 <https://core.ac.uk/reader/46545320> (fecha del último acceso: 19 de julio de 2020).

Maritain, Jacques (2004): *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Madrid, Ediciones Palabra.

Martín, Daniela (2011): "Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: una aproximación al problema de la mimesis", en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13: 56-86 <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero13/articulo/343/notas-sobre-el-riesgo-la-negacion-y-la-destruccion->

[una-aproximacion-al-problema-de-la-mimesis.html](#) (fecha del último acceso: 21 de marzo de 2020).

Martin, John (1946): “Ballet by Graham in World Premier” en *New York Times* <https://www.loc.gov/item/ihms.200153626/> (fecha del último acceso: 28 de noviembre de 2020).

_____ (1947): “ ‘Cave of the Heart’ danced by Graham”, en *New York Times* <https://www.loc.gov/item/ihms.200153677/> (fecha del último acceso: 28 de noviembre de 2020).

Martín, Milagro (2017): “‘Il mito me lo porto dentro’: la Medea di Maricla Boggio”, en Ricci, Debora; Silva, Fabio M. da; Apa, Livia; Vilela, Ana L. y Rita, Annablea (eds.) (2017): *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano/ Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano* [Edición digital], Lisboa: CLEPUL: 351-365 <http://hdl.handle.net/10366/138805> (fecha del último acceso: 2 de octubre de 2020).

Martínez, Estela (2012): “El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)”, [Tesis de doctorado] Universidad de La Rioja <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=40356> (fecha del último acceso: 16 de septiembre de 2020).

Martínez-Falero, Luis (2013): “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22: 481-196 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147526> (fecha del último acceso: 6 de marzo de 2020).

Martínez, David (2016): “Transducción: tradición literaria y contraescritura”, en *Dialogía*, 10: 137-179 <https://www.journals.uio.no/index.php/Dialogia/article/view/4016> (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2020).

Martínez, M^a Estela (2012): *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)* [Tesis de doctorado], Universidad de La Rioja <https://publicaciones.unirioja.es/tesis/40356.shtml> (fecha del último acceso: 21 de septiembre de 2020)

Marzán, Carlos y Hernández, Marcos (2015): “Tiempo de decisión: Heidegger y Benjamin en torno al tiempo”, en *Éndoxa: Series Filosóficas*, 36: 270-296 <https://doi.org/10.5944/endoxa.36.2015.14187> (fecha del último acceso: 13 de agosto de 2020).

Mastronarde, Donald J. (2000): “Euripidean tragedy and genre: the terminology and its problems”, en Cropp, Martin; Lee, Kevin y Sansone, David (ed.) (2000): *Euripides and tragic theater in the late fifth century*, Illinois, Stipes Publishing L.L.C.: 23-39.

Mateos, Victoria (2015): “Hacia una fenomenología de la danza. Intencionalidad co-encerrada’ en ideas II”, en *Eikasia. Revista de filosofía*, 67: 371-378

<http://www.revistadefilosofia.org/67-17.pdf> (fecha del último acceso: 18 de mayo de 2017).

Maxwell, Adeline (2015): *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

McClure, Laura (1999): “The worst husband’: Discourses of praise and blame in Euripides’ Medea”, en *Classical Philology*, 94 (4): 373-394 <http://www.jstor.org/stable/270572> (fecha del último acceso: 9 de noviembre de 2020).

McCormack, Jess (2018): *Choreography and Verbatim Theatre. Dancing words*, Bristol, Palgrave MacMillan, [Edición digital] <https://doi.org/10.1007/978-3-319-92019-1> (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2020).

McDonald, Marianne (2000): “Medea è mobile: The many faces of Medea in Opera”, en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 100-118.

McFee, Graham (2000): “Dance”, en Gaut, Berys y McIver, Dominic (eds.) (2013): *The Routledge Companion to Aesthetics*, Oxon, Routledge, Taylor & Francis Group: 649-659.

Medina, Pepa (2015): “Saussure: el signo lingüístico y la teoría del valor”, en *Las Nubes* 17, 22 (1): s.p. http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/17/lenguaje (fecha del último acceso: 6 de septiembre de 2020).

Medina, Roberto (2017): “El intertexto”, en *Revista Universidad de La Habana*, 284: 195-206 http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762017000200012&lng=es&nrm=iso (fecha del último acceso: 9 de agosto de 2020).

Meglin, Joellin A. y Matluck, Lynn (2016): “Embodied text, textual choreographies”, en *Dance Chronicle*, 39 (1): 1-10 <https://doi.org/10.1080/01472526.2016.1136183> (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2020).

Mejía, Georgina (2018): “El alma y el cuerpo en las danzas sufíes y rarámuri desde la literatura comparada”, en *INTERdisciplina*, 6 (16): 251-275 <http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2018.16.65644> (fecha del último acceso: 1 de mayo de 2019).

Melero, Antonio (2002): “Las otras Medeias del teatro griego”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.) (2002): *Medeias: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 315-328.

Méndez, Lourdes (1998): *Os labirintos do corpo. Manipulacóns ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.

Mercat de les Flors (s.f.): “Thomas Noone Dance”, en *Mercat de les Flors: Mercat toma cuerpo 2020-2021* <https://mercatflors.cat/es/espectacle/medea-2/> (fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*, traducción Jem Cabanes, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini.

Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*, prólogo de François Jost, traducción de Carles Roches Suarez y Josep Torrel Jordana, Barcelona, Paidós Ibérica.

Midgelow, Vida L. (2007): *Reworking the Ballet. Counter-narratives and alternative bodies*, London, Routledge, Taylor and Francis Group.

Milberg, Barbara (2006): *In Balanchine's Company*, Middletown, Wesleyan University Press.

Millán, José A. (2008): “Los mitos según René Girard”, en *Amaltea: Revista de mitocrítica*, 0: 63-86 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2964761> (fecha del último acceso: 8 de febrero de 2020).

Mogillansky, Gabriela (2012): “Danza y poesía: Rubén Darío, Isadora Duncan, César Vallejo”, en *VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Universidad Nacional de La Plata* <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27043> (fecha del último acceso: 4 de mayo 2015).

Molina, Margot (2013): “Preljocaj rescata su atrevida versión de La consagración de la primavera”, en *El País* https://elpais.com/ccaa/2013/05/02/andalucia/1367518992_191337.html (fecha del último acceso: 11 de septiembre de 2020).

Molina, Paloma (2015): “La noción de corporalidad en la danza contemporánea” en Maxwell, Adeline (ed.) (2015): *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones: 105-118.

Monahan, Mark (2016): “‘Why creating a new Giselle terrifies me’ Akram Khan takes on the quintessential Romantic ballet”, en *The Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/dance/what-to-see/why-creating-a-new-giselle-terrifies-me--akram-khan-takes-on-the/> (fecha del último acceso: 1 de noviembre de 2019).

Mondoñedo, Marcos (2003): “Una introducción a la semiótica” en Huamán, Miguel Ángel (ed.) (2003): *Lecturas de Teoría Literaria II*, Lima, Fondo Editorial: 65-87 http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/Lect_teoria_lit_II/contenido.htm (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2015).

Mondragón, Laura (2017): *Dramaturgia de la danza: Análisis crítico de la compañía “Entramado Danza Tradicional Contemporánea”* [Tesis doctoral], Universidad Distrital

Francisco José de Caldas
<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/6343/1/MondragonGaitanLauraCristina2019.pdf> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2019).

Montes, Rosa E. y Rebollo, M^a José (2006): “La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico”, en *Alfinge: Revista de filología*, 18: 157-180 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2574343> (fecha del último acceso: 20 de enero de 2020).

Montoya, Nuria (2001): “La crítica a la razón occidental en Rayuela de Julio Cortázar”, en *Rayuela y su lector* https://rayuelaysulector.es.tl/LA-CR_CDTICA-A-LA-RAZ_D3N-OCCIDENTAL-EN-RAYUELA-DE-JULIO-CORT_C1ZAR.htm (fecha del último acceso: 4 de junio de 2020).

Morales, Alicia (2000): “ δῶς, Νέμε ις y el mundo al revés en Eurípides, *Med.* 410-445”, en *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica* 68 (2): 291-306 <https://doi.org/10.3989/emerita.2000.v68.i2.150> (fecha del último acceso: 20 de septiembre de 2020).

_____ (2007): “La maternidad y las madres en la tragedia griega”, en Calderón, Esteban A. y Morales, Alicia (eds.) (2007): *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*, Salamanca, Signifer Libros: 129-167.

Morales, Emilio (2013): “Cogito y corporalidad: conciencia corporal en Bergson y Merleau-Ponty”, en *Endoxa. Series Filosóficas*, 32: 89-106 <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/11195> (fecha del último acceso: 20 de abril de 2020).

Morán, Carmen y Pérez, Enrique (2006): *Medea en la ópera*, en Suárez, Emilio y Zambujo, M^a do Céu (eds.) (2006): *Bajo el signo de Meda = Sob o signo de Médeia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial: 188-222.

Moreira, Cristina (2015): *La commedia dell'arte, un teatro de artesanos*, Buenos Aires, Inteatro.

Moreno, M^a José (2010): *La danza teatral en el siglo XVII* [Tesis doctoral] Universidad de Córdoba, Departamento de Literatura Española <http://hdl.handle.net/10396/3448> (fecha del último acceso: 27 de enero de 2020).

Morris, Charles (1985): *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Moya, Francisca (1996): “De nuevo sobre la Medea de Alfonso Sastre, traducida de Eurípides”, en Pujante, Ángel L. y Keith, Graham (coord.) (1996): *Teatro clásico en traducción: texto, representación. Actas del Congreso Internacional*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones: 161-168.

_____ (2002): “La *Medea* de Alfonso Sastre”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 967-994.

Mueller, Melissa (2001): “The language of reciprocity in Euripides’ *Medea*”, en *American Journal of Philology*, 122: 4: 471-504 [doi:10.1353/ajp.2001.0054](https://doi.org/10.1353/ajp.2001.0054) (fecha del ultimo acceso: 8 de noviembre de 2020).

Mukarovsky, Jan (1975): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, selección, prólogo, notas y traducción Jordi Llovet, Barcelona, Editorial Gustavo Gil.

Müller, Cilly y Villalba, Dora G. (2004): “La figura femenina en *Medea*. Eurípides, Séneca y Anouilh”, en *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 11 <http://dx.doi.org/10.30972/clt.0113136> (fecha del último acceso: 26 de septiembre de 2020).

Muntanyola, Dafne y Belli, Simone (2016): “El valor narrativo de la comunicación en la danza contemporánea: *habitus*, musicalidad y emoción”, en *Revista de antropología social*, 25 (1): 133-151 <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/52628/48374> (fecha del último acceso: 25 de enero de 2017).

Muñoz, Claudia (2010): “El cuerpo en la mente: la hipótesis de la corporeización del significado y el dualismo”, en *Praxis: Revista de psicología*, 18: 91-106 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4002054> (fecha del último acceso: 27 de junio de 2020).

Muñoz, M^a Soledad (2016): *El mito clásico como intertexto fundamental: cómo reciben los alumnos obras que subvierten temas propios de la mitología clásica* [Tesis de doctorado], Universitat de Barcelona <http://hdl.handle.net/10803/405713> (fecha del último acceso: 22 de agosto de 2020).

Murray, Gilbert. (1912): “Excursus on the ritual forms preserved in Greek Tragedy” en Harrison, Jean (ed.) (1912): *Themis. A study of the social origins of Greek religion*, Cambridge, Cambridge University Press: 341-363.

Music News (1946a): “Review of premier performance of *The Serpent Heart*”, en *Music News* <https://www.loc.gov/item/ihms.200153636/> (fecha del ultimo acceso: 28 de noviembre de 2020).

_____ (1964b): “Samuel Barber: *The Serpent Heart*, Ballet danced by Martha Graham Group”, en *Music News* <https://www.loc.gov/item/ihms.200153625/> (fecha del ultimo acceso: 28 de noviembre de 2020).

Nadareishvili, Ketevan (2018): “Multifaceted *Medea*: development issues of *Medea*’s mythic persona in the Ancient tradition”, en Darchia, Irine; Gordeziani, Levan y Gordeziani, Lika (eds.) (2018): *Medea in world. Artistic Culture*, Georgia, Programme LOGOS: 283-294.

Nascimento, Daniel S. (2015): “*Akrasia e irracionalidade em Eurípides: notas sobre Hipólito e Medéia*”, en *Hypnos*, 35: 264-284 <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/461> (fecha del último acceso: 23 de septiembre de 2020).

Naupert, Cristina (1998): “Afinidades (s)electivas. La temalogía comparatista en los tiempos del multiculturalismo”, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura españolas*, 16: 171-183 <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9898110171A> (fecha del último acceso: 21 de agosto de 2020).

_____ (2003): “Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?”, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 9-24.

Navarro, Desiderio (1995): “La semiótica en tiempos del postmodernismo: del pase-partout al impasse”, en Navas, María I. y Heras, Jerónimo de (coord.) (1995): *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.

_____ (2006): “Intertextualité: treinta años después”, en *Versión*, 18: 15-25 <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/275> (fecha del último acceso: 27 de julio de 2020).

Nemsadze, Mariam (2018): “Why do mothers kill sons? (Euripide’s Medea)”, en Darchia, Irine; Gordeziani, Levan y Gordeziani, Lika (eds.) (2018): *Medea in world. Artistic Culture*, Georgia, Programme LOGOS: 305-312.

Neumann, Erich (1974): *The great mother. An analysis of the archetype*, Princeton, Princenton University Press.

Nietzsche, Friedrich (2004): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2016): *El nacimiento de la tragedia*, edición, traducción y notas de Joan B. Llinares, Madrid, Editorial Tecnos.

Nikolais, Alwin (2008): “Moción/ Stasis/ Percepción sensorial”, en *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, traducción de Jordi Fàbrega i Górriz, 33-34: 484-486 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5483665> (fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2020).

Nodar, Francisco (1994): “El concepto platónico de transtextualidad escénica”, en *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 5, 165-178 <http://hdl.handle.net/10017/4496> (fecha del último acceso: 25 de enero de 2015).

Noisette, Philippe (2015): “Return to Berretham. Creation 2015”, en *Ballet Angelin Preljocaj. Centre Chorégraphique National*

<http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=97> (fecha del último acceso: 22 de noviembre de 2020).

Norman, Pratt (1948): “The Stoic base of Senecan drama”, en *Transactions and proceeding of the American Philological Association*, 79: 1-11 <https://www.jstor.org/stable/283349> (fecha del último acceso: 27 de septiembre de 2020).

Noval, Clarybell (2010): “La polifonía y la intertextualidad en producciones textuales infantiles”, en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 15: 139-150 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3673483> (fecha del último acceso: 24 de mayo de 2020).

Noverre, Jean Georges (2004): *Cartas sobre la danza y los ballets*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S. L.

Nugent, Mercedes (2012): “El cuerpo de la danza”, en *VII Jornadas de Sociología de la UNLP* [Ponencia] Universidad Nacional de La Plata <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev2120> (fecha del último acceso: 15 de mayo de 2020).

_____ (2015): “La mirada sobre el cuerpo de la danza contemporánea”, en *11 Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias* [Ponencia] Universidad Nacional de La Plata <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev7396> (fecha del último acceso: 15 de mayo de 2020).

Núñez, Gabriel (2000): “Didáctica del relato: de la narración literaria a la filmica”, en *Lenguaje y textos*, 16: 39-45 <http://hdl.handle.net/2183/8129> (fecha del último acceso: 20 de agosto de 2020).

Núñez, Sara (2014): “El arquetipo de la gran madre. Una lectura junguiana de La puerta de los pájaros”, en *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 12: 157-279 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6207490> (fecha del último acceso: 4 de noviembre de 2020).

Nussbaum, Martha (1994): *The therapy of desire. Theory and practice in hellenistic ethics*, Princeton y Oxford: Princeton University Press.

Nye, Edward (2011): *Mime, Music and Drama on the eighteenth-century stage. The Ballet d'Action*, Nueva York, Cambridge University Press.

_____ (2008): “Choreography’ is narrative: The programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'action”, en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 26 (1): 42-59 <http://www.jstor.org/stable/40263986> (fecha del último acceso: 11 de noviembre de 2020).

Ojeda, Alberto (2014): “Orfeo y Euridice, la ópera danza con Pina Bausch”, en *El cultural* <https://elcultural.com/Orfeo-y-Euridice-la-opera-danza-con-Pina-Bausch> (fecha del último acceso: 10 de mayo de 2020).

Olabarra, Begoña (2015): *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España* [Tesis de doctorado] Universidad Rey Juan Carlos de Fuenlabrada, <http://hdl.handle.net/10115/13575> (fecha del último acceso: 1 de mayo de 2020).

_____ (2016): “Cuerpos Subversivos. Estereotipos femeninos en la danza modernista” en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (ed.) (2016): *La investigación en Danza. Volumen 1* (2016): 159-170, Valencia, Ediciones Mahali.

Oliveira, João A. (2010): “A quinta de Fíama *Sob o olhar de Medeia*: aproximação à Natureza e aos mitos”, en *Carnets. Revue électronique d’Études Françaises*, 2: 121-129 <https://doi.org/10.4000/carnets.5050> (fecha del último acceso: 18 de octubre de 2020).

Olivier, Guilhem (2010): “Sacrificio humano, mito y poder entre los mexicas”, en *Letras libres*, 12 (133): 30-36 https://d3at5famukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_14318_12628.pdf (fecha del último acceso: 13 de agosto de 2020).

Olszewicki, Nicolás y Caputo, Jorge (2018): “Configuraciones del instante, de las artes plásticas a la literatura: Lessing, Diderot y Flaubert”, en *452° F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19: 176-194 <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/20051> (fecha del último acceso: 23 de junio de 2020).

Olvera, Alejandra (2015): “La danza posmoderna, el inicio de la gran transformación”, en Torres, Tarik (ed.) (2015): *Estado de arte. Aproximaciones al quehacer y conceptualización del arte contemporáneo desde la interdisciplina*, México, Montea Editorial: 195-214.:

Opéra de Lille (2009): “Notes de programme Medea”, en *Opéra de Lille* https://www.opera-lille.fr/en/archives/bdd/cat/opera/sid/99177_medea (fecha del último acceso: 16 de noviembre de 2020).

Oppenheim, Lois (2005): *A Curious Intimacy. Art and Neuro-psychoanalysis*, USA y Canada. Routledge, Taylor & Francis Group.

Ortiz, Ernesto (2014): “El desplazamiento del cuerpo significativo’ en la danza contemporánea. De cómo el cuerpo reinstaura su capacidad polisémica y su identidad fluctuante”, en *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 2: s. p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7623967> (fecha del último acceso: 21 de mayo de 2020).

_____ (2017): “Investigar en artes: De cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena”, en *ASRI: Arte y sociedad. Revista de Investigación*, 12: s. p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6401756> (fecha del último acceso: 12 de julio de 2020).

Ortiz, Miguel A. (2015): *La danza de la muerte. Bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneo*, Madrid, Fórcola Ediciones.

Osswald, Denise (2010): “Las narrativas de las pioneras. Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960)”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, 4 (2): 41-51 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3352670> (fecha del último acceso: 5 de mayo de 2020).

Otto, Walter F. (1997): *Dioniso. Mito y culto*, traducción de Cristina García Ohlrich, Madrid, Ediciones Siruela, S. A.

_____ (2003): *Los dioses de Grecia*, prólogo de Jaume Pórtulas, traducción de Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrian, Madrid, Ediciones Siruela.

Ovidio (2003): *Metamorfosis*, edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Ediciones Cátedra.

Pacheco, Carlos (2005): “Medea’, una tragedia en danza”, en *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/medea-una-tragedia-en-danza-nid709525/> (fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

Pagani, Julio (2005): “Notable versión de una tragedia eterna”, en *Diario Río Negro y* <http://www1.rionegro.com.ar/arch200506/10/c10n01.php> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

Pagnini, Caterina (2017): “Dalla pantomima classica al ballet d’action”, en *Mantichora: rivista annuale internazionale*, 7: 158-169 http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2018/03/9.-Pagnini_DALLA-PANTOMIMA-CLASSICA-AL-BALLET-D_E2_80_99ACTION_Mantichora-7-2017_pp.-158-169.pdf (fecha del último acceso: 16 de junio de 2019).

Paiva, Ofélia (2002): “Medeia ou o egotismo trágico. De Corneille a Anouilh”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 787-817.

Palazón, Eloy (2018): “Desde Londres: Sasha Waltz o el discurso del cuerpo”, en *Culturamas. La revista de información cultural de Internet* <https://www.culturamas.es/2018/03/07/desde-londres-sasha-waltz-o-el-discurso-del-cuerpo/> (fechad el último acceso: 26 de mayo de 2020).

Palazón, María R. (2007): “La hermenéutica de Gadamer y Paul Ricoeur reorienta la crítica literaria”, en Civil, Pierre y Crémoux, François (coord.) (2010) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, 2: 262-269 https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_263.pdf (fecha del último acceso: 16 de diciembre de 2019).

Panofsky, Erwin (1983): *El significado en las artes visuales*, traducción de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, S. A.

Pantini, Emilia (2002): “La literatura y las demás artes”, en Gnisci, Armando (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*, traducción Luigi Giuliana, Barcelona, Editorial Crítica: 215-240.

Papaionnau, Dimitris (s.f.): “Medea”, en *Dimitris Papaionnau* <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/medea> (fecha del último acceso: 13 de noviembre de 2020).

Partsch-Bergsohn, Isa (2011): *Modern dance in Germany and the United States: cross currents and influences*, Nueva York, Routledge.

Pascual, Josep (2008): *Guía universal de la música clásica*, prólogo de Roger Alier, Barcelona, Ediciones Robinbook.

Pava, Arturo de la (2006): “¿Qué es una mujer... para el psicoanálisis? (Desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan)”, en *Desde el Jardín de Freud*, 6: 170-189 <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8339> (fecha del último acceso: 7 de diciembre de 2020).

Pavez, Paulina (2012): “Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: una metáfora de la subjetividad femenina en pugna”, en *Revista Punto Género*, 2: 183-198, Doi:10.5354/0719-0417.2012.28370 (fecha del último acceso: 10 de octubre de 2020).

Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del Teatro*, prefacio de Anne Ubersfeld y traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (1998): “El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea”, traducción de Nathalie Cañizares Bandorf, en *ADE Teatro*, 70 y 71: 119-130 <http://salud.ciee.flacso.org.ar/files/teatro/elGestus.pdf> (fecha del último acceso: 18 de febrero de 2015).

_____ (2000): *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (2008): *Dicionário de teatro*, traducción de J. Guinsburg y María Lucia Pereira, São Paulo, Perspectiva.

Parker, Mary A. y Pietropaolo, Domenico (2011): *The baroque libretto: Italian operas and oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*, London, University of Toronto Press Incorporated.

Pego, Armando (2003): “Hipertextualidad e imitación (A propósito de los espíritus de amor en Garcilaso)”, en *Revista de literature*, 65 (129): 5-29

<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2003.v65.i129.162> (fecha del último acceso: 7 de agosto de 2020).

Peinado, Verónica (2011): “Razones y sinrazones del infanticidio de *Medea*”, en *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32: 1-24 http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v32.n4.38085 (fecha del último acceso: 17 de septiembre de 2020)

Perales, Liz (2002): “Negar el cuerpo. Llegar a Salamanca lo último de Sasha Watlz”, en *El cultural* <https://elcultural.com/Negar-el-cuerpo> (fecha del último acceso: 26 de mayo de 2020).

Pérez-Wilke, Inés (2006): “La danza como verbo”, en Sanoja, Sonia y Paolillo, Carlos (ed.) (2006): *La danza y la palabra*, Caracas: Publicaciones La Danza IUDET: 31-41.

Pérez, Aimar (2015): “La comunidad sudorosa”, en Rozas, Ixiar y Pujol, Quim (2015) (eds.): *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*: 217-236, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Pérez, Desirée (2004a): “El Libro de Buen Amor y las Coplas de Manrique en un montaje actual”, en *Estudios humanísticos. Filología*, 26: 219-236 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=897210> (fecha del último acceso: 28 de enero de 2020).

Pérez, Francisca (2004b): “El signo artístico”, en Bozal, Valeriano (ed.) (2004): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 2*: 71-85, Madrid, Machado Grupo de Distribución.

_____ (2004c): “Estética analítica”, en Bozal, Valeriano (ed.) (2004): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen 2*: 92-105, Madrid, Machado Grupo de Distribución.

Pérez, Guillermo (2004d): “El Drama Wagneriano y la Tragedia Griega”, en *Revista Abril*, 98 <http://www.arbil.org/98pere.htm> (fecha del último acceso: 1 de marzo de 2015).

Pérez, Leonor (1989): “La *Medea* de Séneca: Naturaleza frente a cultura (análisis narratológico)”, en *Faventia*, 11 (1): 59-82 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=57481> (fecha del último acceso: 8 de noviembre de 2020).

_____ (1995): “Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: *Medea*”, en *Florentina iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 6: 383-416 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=165438> (fecha del último acceso: 8 de noviembre de 2020).

_____ (2018): “Del mito de *Medea* al Síndrome de *Medea*”, en *Florentina Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 29: 211-238
1012

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/8824> (fecha del último acceso: 17 de septiembre de 2020).

Pérez, M^a. Matilde y Vera, M^a Dolores (2009): “La composición en danza: Estructuras compositivas de las frases coreográficas y estructura de la acción”, en *Danzarte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 5: 62-70 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955326> (fecha del último acceso: 7 de octubre de 2019).

Pérez, María M. (2009): “El instrumento del intérprete en la danza”, en *Danzarte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 6: 48-55 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127760> (fecha del último acceso: 14 de febrero de 2020).

Pérez, Rafael (1983): “La consagración de la primavera de Alejo Carpentier. Una interpretación dialéctica de la historia”, en *Letras*, 1 (11-12): 31-69 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476179> (fecha del último acceso: 18 de mayo de 2020).

Pérez, Ramón (2004): “Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder”, en *Revista de literatura*, 66 (131): 49-76 <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2004.v66.i131.140> (fecha del último acceso: 5 de marzo de 2020).

Perrin, Julie (2019): “Our bodies are not readymades: The Ordinary in Steve Paxton’s Dance Pieces from the 1960s”, en Bigé, Romain (2019): *Steve Paxton. Draftin Interior Technique*, Lisboa, Culturgest, 28-39.

Pfister, Manfred (1991): “How Postmodern is Intertextuality”, en Plett, Heinrich F. (ed.) (1991): *Intertextuality. Research in text theory (Volumen 15)*, New York, Berlín, Walter de Gruyter: 207-224.

_____ (1993): *The theory and analysis of drama*, traducción de John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press.

_____ (1994): “Concepciones de la intertextualidad”, traducción de Desiderio Navarro, en *Criterios*, 31: 85-108 <https://dokumen.tips/documents/pfister-intertextualidad.html> (fecha del último acceso: 29 de julio de 2020).

Picklesimer, María L. (1998): “Antígona: de Sófocles a María Zambrano”, en *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 9: 347-376 <http://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4339> (fecha del último acceso: 27 de agosto de 2019).

Pimentel, Luz (1993): “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, 1: 215-229 <http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931> (fecha del último acceso: 10 de septiembre de 2017).

_____ (1997): “El espacio de la conciencia en Mrs. Dalloway”, en *La experiencia literaria*, 6-7: 53-69 <http://hdl.handle.net/10391/2143> (fecha del último acceso: 15 de agosto de 2020).

Píndaro (1984): *Odas y Fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas y Fragmentos*, introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Editorial Gredos.

Pino, Luis M. (1999): “Tres modelos diferentes de erotismo literario: Platón, Apolonio de Rodas y Caritón de Afrodísias”, en *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 11: 93-112 <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/12987> (fecha del último acceso: 20 de septiembre de 2020).

Piñera, Toni (2018): “26. Festival: Próspera, de estreno y mucho más”, en *Arte. Por excelencias* <https://www.arteporexcelencias.com/es/26-festival-prospera-de-estreno-y-mucho-mas> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Piot, Albane (2014): “Researches sur Louis-René Boquet (1717-1814)” [Memoria de investigación] École du Louvre, París <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01221519> (fecha del último acceso: 11 de noviembre de 2020).

Pizarro, Carlos (2014): *Shiva y shakti. La danza cósmica*, Estados Unidos, Palibrio.

Platón (1985): *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*, introducción de Emilio Lledó, traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Madrid, Editorial Gredos.

Plett, Heinrich F. (1991): “Intertextualities”, en Plett, Heinrich F. (ed.) (1991): *Intertextuality. Research in text theory (Volumen 15)*, New York, Berlín, Walter de Gruyter: 3-29.

Pociña, Andrés (2002a): “El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 232-254.

_____ (2002b): “La tragedia *Medea* de Lucio Acio”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 389-410.

_____ (2002c): “Ovidio y el teatro: la tragedia *Medea*” en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 447-458.

_____ (2002d): “Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”: L” en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 447-458.

_____ (2002e): “Unamuno y la *Medea* de Séneca”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 887-896.

_____ (2002): “Medea y Jasón en la *Coronica troiana em linguoagem portuguesa* y en la tradición medieval”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 719-749.

Pocostales, Oriol (2016): *El cuerpo, el movimiento y las palabras. Los límites del discurso de la danza* [Tesis de máster] Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Opocostales> (fecha del último acceso: 25 de mayo de 2020)

Poesio, Giannandrea (2008): “Elusive narratives: Mats Ek”, en Lansdale, Janet (ed.) (2008): *Decentring dancing text. The challenge of interpreting dances*, Houndmills, Palgrave MacMillan: 73-88

Polo, Magda (2015): “Pensar la danza, pensar el cuerpo”, en Polo, Magda, Fratini, Roberto y Rabuert, Bàrbara (eds) (2015): *Filosofía de la danza*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona: 13-36.

Pomeroy, Sarah B. (1987): *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, traducción de Ricardo Lezcano Escudero, Madrid, Ediciones Akal.

Ponce, Dolores (2010): *Danza y Literatura, ¿qué relación?*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Ponce, Leyson (2016): “Julie Barnsley: la empatía kinestésica en la rebeldía del cuerpo y su performatividad”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5: 335-345 <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/268611> (fecha del último acceso: 26 de mayo de 2020).

_____ (2000): *Hacia una dramaturgia del movimiento. Análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso coreográfico en la danza contemporánea venezolana*, Venezuela, Instituto Universitario de Danza.

Ponte, Miguel A. (2015): *Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado*, [Tesis doctoral], Universidad Rey Juan Carlos de Fuenlabrada <http://hdl.handle.net/10115/13565> (fecha del último acceso: 15 de febrero de 2017).

Popa, Nikoleta (2013): “Toward a framework of a Semiotics of Dance”, en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15 (1) <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2183> (fecha del último acceso: 24 de enero de 2016).

Porres, Silvia (2013): *Dioniso en la poesía lírica griega* [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=98522> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2019).

Posada, Carolina (2014): “La transparencia del videodanza dentro del cuerpo danzante”, en *Artes, la revista*, 20: 183-203 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737445> (fecha del último acceso: 18 de agosto de 2020).

Pouillaude, Frédéric (2017): *Unworking Choreography. The notion of the work in dance*, traducido por Anna Pakes, Estados Unidos, Oxford University Press.

Pratt Jr., Norman T. (1961): “Tragedy and moralism Euripides and Seneca” en Stalknecht, Newton P. y Frenz, Horst (eds) (1961): *Comparative Literature: method and perspective*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press: 189-203.

Praz, Mario (1979): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus Ediciones.

Propp, Vladimir (2009): *Morfología del cuento*, traducción de F. Díez del Corral, Madrid, Ediciones Akak.

Puig, Oriol (2008): “Sasha Waltz en la cocina”, en *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'intestigació i experimentació teatral*, 62-64: 503-506 ISSN: 1134-7643.

Quignard, Pascal (2017): *El origen de la danza*, traducción Silvio Mettoni, Buenos Aires, Interzona Editora.

Quijera, José A. (1995): “El folklore en la obra de Gonzalo de Berceo”, en *Revista de Folklore*, 15 (174): 201-208 <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=1464> (fecha del último acceso: 29 de enero de 2020).

Quintana, Francisco (1990): “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, en *Castilla: Estudios de literatura*, 5: 169-182 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136146> (fecha del último acceso: 14 de junio de 2020).

Rabadán, Alicia (2010): *Las Acciones Básicas del Esfuerzo como recurso técnico en la pedagogía actoral: sus resonancias* [Tesis de máster] Universitat Autònoma de Barcelona <https://hdl.handle.net/2072/97223> (fecha del último acceso: 8 de mayo de 2020).

Rabinowitz, Nancy S. (1993): *Anxiety Veiled. Euripides and the traffic in women*, Estados Unidos, Cornell University Press.

Ragachewskaya, Marina (2013): “No dancing matter: The language of dance and sublimation in D.H. Lawrence”, en *Etudes Lawrenciennes: Languages and Languages*, 44: 187-204 <https://doi.org/10.4000/lawrence.196> (fecha del último acceso: 8 de junio de 2020).

Ragué, María-José (2002): “La interminable muerte de los hijos de Medea”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen I*, Granada, Universidad de Granada: 61-68.

Ramos, Carlos (2004): “De la venganza y el perdón”, en *Desde el jardín de Freud*, 4: 221-231 <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8315/8959> (fecha del último acceso: 24 de septiembre de 2020).

Ramos, Enrique A. (1987): “Homero precursor de la tragedia y de la comedia”, en *Minerva: Revista de filología clásica*, 1: 75-80 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=119066> (fecha de último acceso: 26 de junio de 2020)

Ramos, José A. (2016): *Cuerpo y carne en la filosofía de M. Merleau-Ponty* [Tesis de doctorado] Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=65947> (fecha del último acceso: 19 de febrero de 2019).

Rastier, François (2011): “Lingüística interpretativa y fundamentos semióticos de la traducción”, en *Tópicos del Seminario*, 24: 15-52 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=594/59419294002> (fecha del último acceso: 16 de enero de 2020).

Raubert, Bàrbara (2015): “Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco de la coreografía”, en Polo, Magda, Fratini, Roberto y Rabuert, Bàrbara (eds) (2015): *Filosofía de la danza*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona: 95-139.

Real Academia Española (2005): *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)* [En línea] <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd> (fecha del último acceso: 20 de febrero de 2018).

_____. (s.f.): *Diccionario de la lengua española* [En línea] <https://dle.rae.es/?w=diccionario> (fecha del último acceso: 20 de febrero de 2018).

Recycling Medea (s.f.): “About the film”, *Recycling Medea* <https://www.recycling-medea.com/en/about> (fecha del último acceso: 21 de octubre de 2020).

Reis, Carlos (1985): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, traducción de Ángel Marcos de Dios, Madrid, Editorial Gredos.

Remak, Herny H. (1961): “Comparative Literature, its definition and function”, en Stalknecht, Newton P. y Frenz, Horst (eds) (1961): *Comparative Literature: method and perspective*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press: 3-37.

Retolaza, Iratxe (2013): “Poesía Corporal/ Danza Verbal. Una lectura comparada de Hnuy Ilia”, en *452º F. Revista electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9: 95-110: <http://www.452f.com/es/iratxe-retolaza.html> (fecha del último acceso: 15 de septiembre de 2015).

Reyna, Ferdinando (1965): *Historia del ballet*, traducción de Antonio G. Valiente, Barcelona, Ediciones Daimon.

Reynolds, Margaret (2000): “Performing Medea; or, why is Medea a Woman”, en Hall, Edith, Macintosh, Fiona y Taplin, Oliver (eds.) (2000): *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda: European Humanities Research Center, University of Oxford: 119-143.

Rheingold, Charlotte (2015): *Writings for the legs: the role of the libretto in 19th century French ballet* [Tesis de grado]. Clark Honors College of the University of Oregon <http://hdl.handle.net/1794/19138> (fecha del último acceso: 24 de septiembre de 2019).

Riaza, Luis (2006): *Teatro escogido* [Edición digital], presentación por Jesús Campos García, prefacio de Francisco Ruiz Ramón e introducción de Óscar Cornago, Madrid, Asociación de Autores de Teatro <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck07h9> (fecha del último acceso: 2 de octubre de 2020).

Richardson, Edmund (2005): “Re-living the Apocalypse Robinson Jeffer’*Medea*”, en *International Journal of the Classical Tradition*, 11 (3): 369-382 <https://www.jstor.org/stable/30221989> (fecha del último acceso: 2 de diciembre de 2020).

Rickert, GailAnn (1987): “Akrasia and Euripides’ *Medea*”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 91: 91-117 <http://www.jstor.org/stable/311401> (fecha del último acceso: 22 de septiembre de 2020).

Rico, Clara (2004): “Mesdemoiselles Ozoria y Mendoza: dos damas de honor españolas y el Ballet de Cour francés a principios del siglo XVII”, en *Cuadernos de historia moderna*, 29: 147-165 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1060488> (fecha del último acceso: 17 de febrero de 2017).

_____ (2005): “Presencia e imagen de España en los libretos de los *ballets de cour* franceses de la primera mitad del siglo XVII”, en *Revista de Musicología*, 28 (2): 1281-1299 <https://www.jstor.org/stable/20798129> (fecha del último acceso: 24 de septiembre de 2019).

_____ (2009): “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, en *Anuario Musical*, 64: 191-214 <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2009.64.43> (fecha del último acceso: 25 de agosto de 2020).

Riffaterre, Michael (1994): “Intertextuality vs. Hypertextuality”, en *New Literary History* (25th Anniversary Issue – Part 2), 25 (4): 779-788 <http://www.jstor.org/stable/469373> (fecha del último acceso: 15 de julio de 2020).

Riffo-Pavón, Ignacio (2019): “El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand”, en *Imagonautas: Revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 13: 91-110

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6975966> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

Rilke, Rainer (1958): *Los cuadernos de Maite Laurids Brigge*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Rincón, Alfonso (1992): *Signo y Lenguaje en San Agustín. Introducción a la lectura del diálogo "De Magistro"*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Río, Antonio (2012): "Vestigios de Valerio Flaco en *El vellocino de oro* de Lope de Vega", en López, Aurora; Pociña, Andrés y Silva, M^a de Fátima (coords.) (2012): *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos: 449-455

Rion, Rosanna (2006): *El profetismo en la obra literaria de T. S. Eliot* [Tesis de doctorado] Univeristat Pompeu Fabre
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=6319> (fecha del último acceso: 04 de junio de 2020).

Rivas, Antonio (2012): "Literatura y espectáculo: El circo (1917), de Ramón Gómez de la Serna", en Alemany, Rafael y Chico-Rico, Francisco (coord.) (2012): *Literatura i spectacle = Literatura y espectáculo* [Edición digital]
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4110123> (fecha del último acceso: 31 de mayo de 2020).

Rivas, Ezequiel G. (2015): "'Todo es sustitución: el signo remeda la realidad'. Desencanto y desmonte del mito de *Medea es un buen chico* de Luis Riaza", en *VII Congreso argentino e internacional de teatro comparado*: 1-10
<https://www.academia.edu/36914808/ Todo es sustitución el signo remeda la realidad ad Desencanto y desmonte del mito en Medea es un buen chico de Luis Riaza> (fecha del último acceso: 2 de octubre de 2020).

Rivera, Víctor S. (2009): "Ballet para la Reina. *La naissance de la paix* y el pensamiento político de Descartes", en *Cuadernos de Filosofía*, 27: 47-70
https://www.academia.edu/19679167/Ballet_para_la_Reina_La_Naissance_de_la_Paix_y_el_pensamiento_pol_C3_ADtico_de_Descartes (fecha del último acceso: 27 de noviembre de 2019).

Roberts, Peter (1990): *Mimo. El arte del silencio*, Donosti, Ediciones Tarttalo.

Robinson, Jacqueline (1997): "Mary Wigman, a Magician", en *Dance Chronicle*, 20 (1): 23-47 <http://dx.doi.org/10.1080/01472529708569265> (fecha del último acceso: 8 de mayo de 2020).

Robles, Martha (1996): *Mujeres, mitos y diosas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Roca, José M^a. (1949): “Ideas críticas y estéticas de Baudelaire”, en *Revista de la Universidad de Oviedo*, 10 (59-60): 5-35 <http://hdl.handle.net/10651/5034> (fecha del último acceso: 1 de abril de 2020).

Rocha, Ana C. da (2016): “Cuerpoespacio en movimiento”, en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (ed.) (2016): *La investigación en Danza. Volumen 2(2016)*, Valencia, Ediciones Mahali: 195-201.

Rockwell, John (1984): “Opera: Medee’ paired with Medea’ in Lyons”, en *The New York Times*: 19 <https://www.nytimes.com/1984/11/01/arts/opera-medee-paired-with-medea-in-lyons.html> (fecha del ultimo acceso: 12 de octubre de 2020).

Rodríguez, Elsa (2000): “*Ira, qua ducis, sequor*: la colera en la Medea de Séneca”, en *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, 11: 227-255 <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4284> (fecha del último acceso: 20 de marzo de 2020).

_____ (2001): “Los lechos en la *Medea* de Séneca”, en *Faventia*, 23 (2): 9-23 <https://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/21792> (fecha del último acceso: 27 de septiembre de 2020).

_____ (2002): “Medea y lo monstruoso: Tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 277-292.

_____ (2017): “Tal carruaje nos ha dado Helio... el recurso del carro alado en la Medea de Eurípides”, en Pricco, Aldo y Maris, Stella (coords.) (2017): *Previviencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas* [Edición digital], Coimbra, Impresa da Universidade de Coimbra. Annalume Editora: 17-24 <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7> (fecha del último acceso: 25 de septiembre de 2020).

Rodríguez, Francisco (2006): “Movimiento esencial en el espacio. El diálogo *Sobre la danza* de Luciano de Samosata”, en *Thémata. Revista de filosofía*, 37: 355-372 <http://hdl.handle.net/11441/27850> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2019).

Rodríguez, Jaime (2013): “El proceso creativo en la ficción hipertextual”, en *Cuadernos de Literatura*, 5 (10): 63-77 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6766> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

Rodrigo, Dulcinea (2013): “El origen del Teatro Épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria”, en *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*, 1: 137-1263 http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-C3_89pico.pdf (fecha del último acceso: 26 de julio de 2019).

Rogovsky, Diana M. (2010): “Arte y danza: en torno a estos conceptos”, en *Question: 1* (28): s.p. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1091> (fecha del último acceso: 15 de abril de 2020).

Rojas, Francisco de (2012): *Los encantos de Medea* [Edición digital], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t760> (fecha del último acceso: 20 de octubre de 2020).

Rojo, Guillermo (1982): “En torno al concepto de articulación”, en *Verba: Anuario galego de filoloxía*, 9: 5-40 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=49250> (fecha del último acceso: 8 de julio de 2020).

Rojo, Tamara (2020): “Entrevista. Tamara Rojo: ¿Glamour? En el ballet lo que hay es sudor”, en *La Vanguardia. Magazine Lifestyle* <https://www.lavanguardia.com/magazine/personalidades/20200419/48562027947/tamara-rojo-ballet-enb-sudor-londres-liceu.html> (fecha del último acceso: 19 de abril de 2020).

Román, Marcos (2016): “Las Medeias de Christa Wolf y Elena Soriano, juntas y en contraste”, en *Revista Internacional de Culturas u Literaturas*, 1: 1-16 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5629501> (fecha del último acceso: 16 de octubre de 2020).

Romero, Alicia (2016): “Herodías: la olvidada femme fatale”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25: 1007-1027 <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16941> (fecha del último acceso: 7 de junio de 2020).

Ros, Agustín (2009): “Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento”, en *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 35: 350-357 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5483632> (fecha del último acceso: 8 de mayo de 2020).

Rosa, Clara I. de la (2017): “¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI?”, en *Escena. Revista de las artes*, 77 (1): 63-90 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6678527> (fecha del último acceso: 30 de abril de 2020).

Rose, Jacqueline (2018): *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*, traducción del inglés de Carlos Jiménez Arribas, Madrid, Ediciones Siruela.

Ross, Edward (2013): “Modern Dance before 1914: commerce or religion?”, en *Dance Chronicle*, 36 (3): 297-325 <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2013.834538> (fecha del último acceso: 6 de mayo de 2020).

Rossel, Camilo (2015): “Fronteras invisibles. Reflexiones parciales sobre lo contemporáneo en la escena actual” Maxwell, Adeline (ed.) (2015): *Lecturas emergentes*

sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile, Santiago de Chile, LOM Ediciones: 33-58

Roy, Sanjoy (2010): "Step-by-step guide to dance: Frederick Ashton", en *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/02/dance-frederick-ashton> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

_____ (2010): "Northern Ballet: Victoria review – Royal story is a feast of brilliance", en *The Guardian* <https://www.theguardian.com/stage/2019/mar/10/northern-ballet-victoria-review-cathy-marston-ballet-queen-daughter-beatrice-choreography-grand-leeds> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Rozas, Ixiar y Pujol, Quim (2015): *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Ruiz, Antonio (2001a): "La renovación de los estudios mitológicos", en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 1: 271-225 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166104> (fecha del último acceso: 25 de agosto de 2020).

_____ (2001b): "La tragedia como mitografía", en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 1: 55-88 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166104> (fecha del último acceso: 25 de agosto de 2020).

_____ (2001c): "Mito y novella" en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 1: 245-278 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166104> (fecha del último acceso: 25 de agosto de 2020).

_____ (2011): *Mitología clásica*, prólogo de Vicente Cristóbal, Madrid, Editorial Gredos.

Ruiz, Inés (2008): "Ut pictura poesis. Ut música poesis", en *Actas del Simposio internacional de poesía española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*: 98-107 https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/brasil_2008.htm (fecha del último acceso: 13 de julio de 2019).

Ruiz, Inmaculada (2011): "El espacio de la Danza en la comedia palantina del siglo de oro español a través de un ejemplo concreto. El Desdén, con el Desdén de Agustín Moreno", en *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 7: 23-32 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675972> (fecha del último acceso: 16 de febrero de 2017).

Ruiz, M^a José (1999): "De la Edad Media al siglo XVIII", en Amorós, Andrés y Díez, José M. (eds.) (1999): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia: 273-318

Ruiz, Juan [Arcipreste de Hita] (1985): *Libro de Buen Amor*, edición de José Luis Girón Alconchel, Madrid, Editorial Castalia.

Ruiz, Luisa (2008): “Complejidad semiótica del cuerpo”, en *Versants: Revista suiza de literaturas románicas*, 55: 71-86 <http://doi.org/10.5169/seals-270867> (fecha del último acceso: 14 de mayo de 2017).

Russo, Paolo (1994): “Visions of Medea: Musico-dramatic transformations of a myth” traducción de Mary Ann Smart, en *Cambridge Opera Journal*, 6 (2): 113-124 <http://www.jstor.org/stable/823820> (fecha del último acceso: 10 de noviembre de 2020).

Ruxandra, Oana (2011): “Non-verbal communication in D.H. Lawrence’s *Women in Love*”, en *International Journal of Communication Research*, 1 (4): 351-358 https://www.ijcr.eu/articole/55_pdfsam_IJCR_204-2011.pdf (fecha del último acceso: 8 de junio de 2020).

Ryan-Scheutz, Colleen (2007): *Sex, the Self, and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto, University of Toronto Press.

Sabido, Cecilia (2005): “Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 58 (26): 63-87 <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/364> (fecha del último acceso: 4 de marzo de 2020).

Saison, Maryvonne (2005): “Leer a Mikel Dufrenne hoy”, en *Ágora: Papeles de Filosofía*, 24 (1): 215-233 <http://hdl.handle.net/10347/1269> (fecha del último acceso: 18 de abril de 2020).

Sala, Rosa (2002): “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 1*, Granada, Universidad de Granada: 293-313.

Salas, Roger (1993): “Belleza y rigor.”, en *El País. Cultura* https://elpais.com/diario/1993/06/29/cultura/741304805_850215.html (fecha del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

_____ (2011a): “Identificado un fragmento de cine de los Ballets Russes de Diaghilev”, en *El País. Cultura* https://elpais.com/cultura/2011/02/03/actualidad/1296687609_850215.html (fecha del último acceso: 2 de abril de 2020)

_____ (2011b): “Roland Petit, el maestro de las coreografías literarias”, en *El País. Cultura* https://elpais.com/cultura/2011/07/10/actualidad/1310248803_850215.html (fecha del último acceso: 30 de abril de 2020).

_____ (2018): “Banderas rojas y puntas de acero”, en *El País. Cultura* https://elpais.com/cultura/2018/12/06/actualidad/1544096188_392550.html (fecha del último acceso: 6 de junio de 2019).

Salazar, Adolfo (1950): *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, México, Fondo de Cultura Económica.

Salvador, Francisco (2002): “La Medea de Pasolini (1969). Una estética contracultural de lo mítico”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 1009-1032.

_____ (2018): “La recreación estética de una Grecia mágica. La Cólquide de Medea de Pasolini”, en *Boletín de Arte*, 25: 699-724 <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2004.v0i25.4634> (fecha del último acceso: 19 de octubre de 2020).

Sánchez, Diego (2004): “El círculo hermenéutico y los límites de una filosofía de la lectura”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13: 139-158 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh2z2> (fecha del último acceso: 17 de diciembre de 2019).

Sánchez, José A. (2005): “Prácticas interdisciplinarias en la creación escénica contemporánea”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2: 1-19 <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero2/articulo/15/practicas-indisciplinarias-en-la-creacion-escenica-contemporanea.html> (fecha del último acceso: 3 de junio de 2020).

_____ (2006): “Genealogías: Teatro y Artes del cuerpo”, en Sánchez, José A. (coord.) (2006): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 57-101

_____ (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Ediciones Akal, S. A.

Sánchez, Juan C. (1999): “Antonin Artaud y la Medea de Séneca”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 12: 229-239 <https://doi.org/10.5944/etfii.12.1999.4354> (fecha del último acceso: 26 de septiembre de 2020).

Sánchez, M^a José (2004b): *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, España, Biblioteca Nueva.

Santa-María, Andrés (2008): “El intelectualismo socrático y su recepción en Aristóteles”, en *Nova Tellus*, 26 (1): 115-150 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582008000100004 (fecha del último acceso: 22 de septiembre de 2020).

Santaemilia, José (2010): “Releyendo a Jakobson o todo es traducción: Tres estampas del discurso público contemporáneo”, en *El futuro de las Humanidades*, 2: 213-228 https://gentext.blogs.uv.es/files/2010/09/Santaemilia10_Jakobson.pdf (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2020).

Santos, Gracineia dos (2014): "Ficción y realidad: el casamiento entre Autobiografía y Mímesis en la producción literaria del escritor español Miguel Delibes", en *Hispanista. Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil*, 15 (59) http://www.hispanista.com.br/artigos_20autores_20e_20pdfs/476.pdf (fecha del último acceso: 8 de febrero de 2020).

Santoyo, Julio-César (1989): "Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología", en *Cuadernos de teatro clásico*, 4: 95-112 <https://www.biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf> (fecha del último acceso: 13 de junio de 2020).

Scheijen, Sjeng (2009): *Diaghilev: A life*, New York: Oxford University Press.

Schenck, Cécile (2016): "Les choreus dansants de Sasha Waltz. *Medea*, d'après l'opéra *Medeamaterial* de Pascal Dusapin", en *Sken&agraphia*, 4: 83-92 <http://journals.openedition.org/skenographie/1292> (fecha del último acceso: 16 de noviembre de 2020).

Schmid, Marion (2013): "Proust at the Ballet: Literature and Dance in dialogue", *French Studies*, 67 (2): 184-198 <https://doi.org/10.1093/fs/kns309> (fecha del último acceso: 14 de febrero de 2015).

Schizzano, Adrienne (1985): "La dama juega al duende: Pre-texto, geno-texto y feno-texto", en *Bulletin of the Comediantes*, 37 (1): 41-54 <https://doi.org/10.1353/boc.1985.0030> (fecha del último acceso: 16 de agosto de 2020).

Scholl, Tim (1994): *From Petipa to Balanchine. Classical revival and the modernization of ballet*, London, Routledge, Taylor & Francis Group.

Schulze, Joachim (1978): "Algunas observaciones metodológicas: ¿Historia o sistemática? Acerca de un problema de la historia de los temas y motivos", traducción de Juan Aurelio Fernández, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 154-166.

Scodel, Ruth (2000): "Verbal performance and Euripidean rhetoric", en Cropp, Martin; Lee, Kevin y Sansone, David (ed.) (2000): *Euripides and tragic theater in the late fifth century*, Illinois, Stipes Publishing L.L.C.: 129-144.

Sebeok, Thomas A. (1985): "Notas. Entrar en la textualidad: ecos de El extra-terrestre", en *Discurso: cuadernos de teoría y análisis*, 7: 83-89 <http://ru.iis.sociales.unam.mx:8080/jspui/handle/IIS/5438> (fecha del último acceso: 6 de agosto de 2020).

Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, traducción de María Pardo de Santayana, Barcelona, Editorial Crítica.

_____ (2001): "La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento", en *Cuadernos de Filología Italiana*, 8: 11-18

<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0101120011A> (fecha del último acceso: 8 de julio de 2020).

Servos, Norbert (2013): “Danza y emancipación. La danza-teatro de Pina Bausch”, en de Naverán, Isabel y Écija, Amparo (ed.) (2013): *Lecturas sobre danza y coreografía* [Edición digital], Madrid, Artea <http://arteeditorial.artea.org/sites/default/files/lecturassobredanzaycoreografiaok.pdf> (último acceso 6 de noviembre 2014).

Semet, Marie-Noëlle (2016): “Scénographier Médée”, en *Sken&graphie*, 4: 43-55 <https://doi.org/10.4000/skenographie.1284> (fecha del último acceso: 25 de octubre de 2020).

Séneca (1979): *Tragedias I. Hércules Loco, Las Troyanas, Las Fenicias, Medea*, introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Editorial Gredos.

_____ (1982): *Medea*, prólogo, traducción y notas por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos.

_____ (2008): *Medea* [Edición digital], traducción de Miguel de Unamuno y prólogo de Ricardo Senabre Sempere, Mérida, Consorcio Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia/2medea/medea.htm> (fecha del último acceso: 8 de octubre de 2020).

Sfyroeras, Pavlos (1995): “The ironies of salvation: the Aigeus scene in Euripides’ Medea”, en *The Classical Journal*, 90 (2): 125-142 <http://www.jstor.org/stable/3297754> (fecha del último acceso: 25 de septiembre de 2020).

Shaw, Michael (1975): “The female intruder: Women in fifth-century drama”, en *Classical Philology*, 70 (4): 255-266 <http://www.jstor.org/stable/268229> (fecha del último acceso: 29 de octubre de 2020).

Sheets-Johnstone, Maxine (2015): *The phenomenology of dance*, prefacio de Merce Cunningham, Philadelphia, Temple University Press.

Sherman, Jane (1979): *The drama of Denishawn dance*, Middletown, Wesleyan University Press.

_____ (1982): “Denishawn revivals: One method in the madness”, en *Dance Chronicle*, 6 (1): 37-51 <http://dx.doi.org/10.1080/01472528208568852> (fecha del último acceso: 5 de mayo de 2020).

_____ (2008): “Martha and Doris in Denishawn: A closer look”, en *Dance Chronicle*, 17 (2): 179-193 <http://dx.doi.org/10.1080/01472529408569159> (fecha del último acceso: 19 de noviembre de 2020).

Shipman, Chris (2018): “Watch: Rehearsals for The Royal Ballet’s *Marguerite and Armand*”, en *Royal Opera House* <https://www.roh.org.uk/news/watch-rehearsals-for-the-royal-ballets-marguerite-and-armand> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Shurr, Gertrude y Yocom, Rachael D. (1980): *Modern dance. Technique and teaching*, Nueva York, Dance Horizons.

Siegel, Marcia B. (1987): “Modern Dance before Bennington: Sorting it all out”, en *Dance Research Journal*, 19 (1): 3-9 <http://www.jstor.org/stable/1477764> (fecha del último acceso: 13 de marzo 2015).

_____ (2005): “Visible Secrets: style analysis and dance literacy”, en Morris, Gay (ed.): *Moving Words: Re-writing dance*, [E-book], New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library: 26-37.

Siegmund, Gerald (2003): “El problema de la identidad en la danza contemporánea”, en Sánchez, José, A. y Conde-Salazar, Jaime, *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Silva, Carlos A. (2013): “Gesto e Gestus”, en *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, 1: 1-15 <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Gesto-e-gestus.pdf> (fecha del último acceso: 24 de julio de 2019).

Silva, Eduardo (2005): “Paul Ricoeur y los desplazamientos de la hermenéutica”, en *Teología y Vida*, 46 (1-2): 167-205 <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492005000100008> (fecha del último acceso: 13 de diciembre de 2019).

Silva, M^a de Fátima (2002): “Tragédia feita comédia. *Os encantos de Medeia do Judeu*”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (ed.) (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Volumen 2*, Granada, Universidad de Granada: 819-846.

Simonari, Rosella (2008): “Looking back at Martha Graham’s Letter to the World: Its genesis, its reception, its legacy”, en Jaeger, Suzanne M. y Pretlow, Ashanti (ed.) (2008): *Proceedings: Looking Back/ Moving Forward. SDHS*, Skidmore College, New York: 52-57 <https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/2008-SDHS-Proceedings.pdf> (fecha del último acceso: 2 de junio de 2020).

Simonis, Angie (2013): *La Diosa: un discurso en torno a las mujeres. Aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España* [Tesis de doctorado] <http://hdl.handle.net/10045/29947> Universidad de Alicante (fecha del último acceso: 26 de junio de 2020).

Sinard, Alisonne (2016): “Roméo et Juliette d’Angelin Preljocaj: 25 ans d’un ballet au temps de la dictature”, en *France Culture* <https://www.franceculture.fr/danse/romeo-et-juliette-dangelin-preljocaj-25-ans-dun-ballet-au-temps-de-la-dictature> (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2020).

Sirvent, M^a Ángeles (1987): “En torno al texto. El texto como significancia”, en *Anales de Filología Francesa*, 2: 147-156 <https://revistas.um.es/analesff/article/view/16191> (fecha del último acceso: 8 de junio de 2020).

Slaney (2019): *Seneca: Medea*, Londres, Bloomsbury Publishing.

Sófocles (1981): *Tragedias*, introducción de José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, revisión de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos.

Sokolova, Lilia (2015): *Sacred image in a New Form: Eastern orthodoxy and the core of Wassily Kandinsk's Art and Theory* [Tesis de máster] <http://ecollections.scad.edu/iii/cpro/DigitalItemViewPage.external?sp=100273> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Solana, José (2004): “Medea o la filoginia de Eurípides”, en Burgos, Elvira; Solana, José y Blasco, Pedro (eds.) (2004): *Las raíces de la cultura europea: ensayos en homenaje al profesor Joaquín Lomba*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza: 89-110.

Sollors, Werner (1995): “La tematología hoy”, traducción de Andrés Barral Pan, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 53-84.

Souriau, Étienne (1983): *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*, traducción de M^a Cecília Queiroz de Moraes Pinto e M^a Helena Ribeiro da Cunha, São Paulo, Editorial da Universidad de São Paulo.

Souza, Katia y Oliveira, Regia (2016): “Ser bailarín (na): técnica explícita e implícita” en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (ed.) (2016): *La investigación en Danza. Volumen 2 (2016)*: 415-421, Valencia, Ediciones Mahali.

Stanislavski, Constantin (1997): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Argentina, Editorial Quetzal.

Stepánova, Tatiana (2016): “Formas coreográficas en el ballet” en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (ed.) (2016): *La investigación en Danza. Volumen 2 (2016)*: 113-120, Valencia, Ediciones Mahali.

Stodelle, Ernestine (1978): *The Dance Technique of Doris Humphrey and its creative potential*, Princeton, Princeton Book Company.

Smethurst, Mae (2002): “Ninagawa's production of Euripides' Medea”, en *American Journal of Philology*, 123 (1): 1-34 DOI: 10.1353/ajp.2002.0015 (fecha del último acceso: 28 de septiembre de 2020).

Smith, Marian (2000): *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, New Jersey, Princeton University Press.

_____ (2009): *La sylphide and Les sylphides*, en Everist, Mark y Fauser, Annegret (eds.) (2009): *Music, theater, and cultural transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago y Londres, University of Chicago Press: 256-275.

Solana, José (2004): “*Medea* o la filoginia de Eurípides”, en Burgos, Elvira, Solana, José y Blasco, Pedro L. (eds) (2004): *Raíces de la cultura europea: ensayos en homenaje al profesor Joaquín Lomba*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Sontag, Susan (1987): “Dancer and the Dance”, en *London Review of Books*, 9 (3): s. p. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n03/susan-sontag/dancer-and-the-dance> (fecha del último acceso: 23 de mayo de 2020).

Soriano, Elena (1985): *Medea*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

Sotomayor, M^a Victoria (2005): “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, en *Revista de educación*, 1: 217-238 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1332479> (fecha del último acceso: 15 de julio de 2020).

Steiner, George (2012): *La muerte de la tragedia*, traducción de Enrique Luis Revol y traducción del prefacio María Condor, México, Fondo de Cultura Económica – Ediciones Siruela.

Steingress, Gerhard (2004): “La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos)”, en *TRANS: Transcultural Music Review*, 8: 1-33 <http://hdl.handle.net/11441/17046> (fecha del último acceso: 14 de noviembre de 2020).

Stella, Francesco (2002): “Antigüedades Europeas”, en Gnisci, Armando (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*, traducción Luigi Giuliani, Barcelona, Editorial Crítica: 71-127.

Subirats, Eduardo (2012): “Mito, magia, mimesis”, en *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, 15: 31-66 <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda15.2012.02> (fecha del último acceso: 8 de febrero de 2020).

Talens, Jenaro (1980): “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en Talens, Jenaro; Romera, José; Tordera, Antonio y Hernández, Vicente (eds) (1980): *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Ediciones Cátedra: 17-64.

Talens, Jenaro; Romera, José; Tordera, Antonio y Hernández, Vicente (1980): *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Tamayo, Ana M. (2013): “Pensar (y escribir) con el cuerpo”, en *Artes, la revista*, 19: 70-79 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5685455> (fecha del último acceso: 5 de mayo de 2019).

Tambutti, Susana (2008): "Itinerarios teóricos de la danza", en *Aisthesis*, 43: 11-26 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835001> (fecha del último acceso: 10 de agosto de 2019).

_____(2009): "Tercer momento. El cumplimiento de la modernidad estética", http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/203_1.pdf (fecha del último acceso 17 de diciembre 2014).

Taper, Bernard (1996): *Balanchine: A biography*, Los Ángeles, University of California Press.

Tatarkiewicz, Wladislaw (2001): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, presentación de Bohdan Dzimidok, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos Grupo Anaya.

Tejero, Eduardo (1997): "El retorno de los mitos. Mitología. Literatura. Transferencia didáctica", en *Didáctica. Lengua y Literatura*, 9: 279- 310 <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA9797110279A> (fecha del último acceso: 29 de agosto de 2020).

Tello, Catalina (2015): "La interpretación en danza como expresión de un cuerpo sensible en el mundo", en Maxwell, Adeline (ed.) (2015): *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones: 153-180.

The McMillan Estate (s.f.): "Le Baiser de la Fée 1960", en *Kenneth MacMillan* <https://www.kennethmacmillan.com/new-page-4> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Thoms, Victoria (2012): "American dance Pioneer Martha Graham and the ghost of Feminism", en *Women: A Cultural Review*, 23 (3): 346-367 <http://dx.doi.org/10.1080/09574042.2012.708231> (fecha del último acceso: 21 de noviembre de 2020).

Thomson, George (1968): *Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama*, New York, Universal Library Edition.

Tomassini, Stefano (2011): "Dance libretto as social text: the Italian dance librettos in the Cia Fornaroli collection at the New York Public Library for the Performing Arts", en *Italian Academy Fellows Seminar Working Papers*: http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac_3A153413 (fecha del último acceso: 23 de abril de 2015).

Tomic-Vajagic, Tamara (2016): Hidden Narratives: Dancers' conceptualisations of noncharacter roles in leotard ballets by Georges Balanchine and William Forsythe", en *Dance Research*, 34 (2): 170-201 <https://doi.org/10.3366/drs.2016.0158> (fecha del ultimo acceso: 2 de noviembre de 2019).

Tordera, Antonio (1980): “Teoría y técnica del análisis teatral”, en Talens, Jenaro; Romera, José; Tordera, Antonio y Hernández, Vicente (eds) (1980): *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Ediciones Cátedra: 157-199.

Tornero, Angélica (2006): “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, 13: 159-172 http://www.journals.unam.mx/index.php/al_modernas/article/view/31058 (fecha del último acceso: 4 de febrero de 2020).

_____ (2014): “Interdiscursividad como crítica en las artes y la literatura” en Elizalde, Lydia (ed.) (2014): *Intertextualidades: Teoría y crítica en el arte y literatura*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos Editorial Ítaca: 31-46.

Torrent, Rosalía (1995): “Baudelaire y la imagen de Satán”, en *Recerca: Revista de pensament i anàlisi*, 5: 57-72 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1200585> (fecha del último acceso: 14 de noviembre de 2020).

Toro, Alejandra (2014): “Contrapeso. La video danza o la coreografía de la mirada”, en *Nexus Comunicación*, 15: 24-44 <https://doi.org/10.25100/nc.v0i15.726> (fecha del último acceso: 17 de agosto de 2020).

Toro, Fernando del (2008): *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.

Tovar, Francisco J. (2002): “Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein”, en *Revista de estudios latinos: RELat*, 2: 169-198 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=699158> (fecha del último acceso: 20 de octubre de 2020).

Tovar, Paco (1986): “Stravinsky y Carpentier: La consagración de la primavera”, en *Scriptura*, 2: 85-97 <https://raco.pre.csuc.cat/index.php/Scriptura/article/view/94175> (fecha del último acceso: 17 de mayo de 2020).

Trocchi, Anna (2007): “Temas y mitos literarios”, en Gnisci, Armando (ed.) (2002): *Introducción a la literatura comparada*, traducción Luigi Giuliani, Barcelona, Editorial Crítica: 129-169.

Trousseau, Raymond (1980): “Los estudios de temas: cuestiones de método”, traducción de Nuria González Albaladejo, en Naupert, Cristina (ed.) (2003): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros: 89-100.

Tubert, Silvia (1996): *Figuras de madre*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Unamuno, Miguel (1996): *Obras Completas, III. La esfinge. La venda. La princesa doña Lambra. La difunta. El pasado que vuelve. Fedra. Soledad. Raquel, encadenada. Sombras de sueño. El Otro. El hermano Juan, o El mundo es teatro. Medea*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Urbina, Raúl (2001): “La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo”, en Raccach, Pierre-Yves y Saiz, Belén (eds.) (2001): *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*, Madrid, Arrecife Producciones, S. L.: 65-82.

_____ (2008): “Comunicación y diálogo dramático. Aproximación al concepto de poliacroasis en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto”, en *Rhétorikê: revista digital de retórica*, 0: 1-15 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2563711> (fecha del último acceso: 7 de febrero de 2020).

Urdician, Stéphanie (2017): “Figuras míticas femeninas en la trilogía de mujeres griegas de Mariana Percovich”, en Pricco, Aldo y Maris, Stella (coords.) (): *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Annamlume, Universidade de Coimbra https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_26 (fecha del último acceso: 20 de agosto de 2020).

Urtiaga, Judith (2007): “Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. Desde la prehistoria hasta las vanguardias de la modernidad”, en *AxA. Una Revista de Arte y Arquitectura*, 1-21 <https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf> (fecha del último acceso: 28 de febrero de 2018).

Vaisman, Luis (1979): “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”, en *Revista Chilena de Literatura*, 14: 5-22 <https://www.jstor.org/stable/40356168> (fecha del último acceso: 23 de septiembre de 2019).

Valéry, Paul (1990): *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor Distribuciones.

_____ (2004): *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, traducción de José Luis Arantegui, Madrid, Antonio Machado Libros, S. A.

Vallejos, Juan I. (2014): “La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII”, en *Cuadernos dieciochistas*, 15: 297-320 <http://dx.doi.org/10.14201/cuadec201415297320> (fecha del último acceso: 31 de diciembre de 2016).

Valles, José, R. (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamérica.

Valverde, Alejandro (2008): “Gritos de pasión’, Tres Medeadas para Jules Dassin”, en *Estudios neogriegos: Revistas científicas de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*, 11: 111-124 <http://ojs.shen-org.es/index.php/estneogr/article/view/76> (fecha del último acceso: 23 de octubre de 2020).

_____ (2010): “Grecia antigua en el cine: Filmografía y bibliografía”, en *Philologica Urcitana*, 3: 129-141 <http://hdl.handle.net/10835/939> (fecha del último acceso: 19 de octubre de 2020).

Varvir, Megan (2017): “Musicality of Language and Corporeal Writing’ in La Tragedie de Salomé (1907)”, en *Dance Chronicle*, 40 (1): 25-52 <http://dx.doi.org/10.1080/01472526.2017.1272323> (fecha del último acceso: 2 de junio de 2020).

Vega, Lope de (1999): *El vellocino de oro* [Edición digital], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf0s4> (fecha del último acceso: 10 de octubre de 2020).

Vega, M^a José y Carbonell, Neus (1998): *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos.

Vela, José (2002): “José Bergamín y Alfonso Sastre: dos *Medeas* en la Literatura Española de postguerra”, en Ruiz, Aurelia y Ortega, Begoña (eds.) (2000): *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento. Actas de las I y II Jornadas de Tradición Clásica*, Burgos, Universidad de Burgos.

Velasquez, Eduardo A. (2000): *Nature, woman, and the art of politics*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers.

Vendrell, Ester (2016): “La danza como espiritualidad corporeizada. Una aproximación a *Dance of the Oneness*” en Soprano, Virginia y Giménez, Carmen (ed.) (2016): *La investigación en Danza. Volumen 1* (2016): 339-358, Valencia, Ediciones Mahali.

Varianti all’opera (s.f.): “Didone abbandonata, libretto, Stocarda, Cotta, 1763”, en *Varianti all’opera* <http://www.variantiallopera.it/testi/DIDONE D-S63> (fecha del último acceso: 11 de noviembre de 2020).

Verde, Alessandra (1994): “Tres pantomimas de Ramón Gómez de la Serna (La danzas): Una lectura”, en *Philologia Hispalensis. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 9: 95-108 <https://doi.org/10.12795/PH.1994.v09.i01.08> (fecha del último acceso: 31 de mayo de 2020).

Verde, Carmen V. (2009): “El encuadro de la Pítica IV de Píndaro I”, en *Synthesis*, 16: 167-216 http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3943/pr.3943.pdf (fecha del último acceso: 24 de junio de 2020).

Vernant, Jean-Pierre (1999): *Mito y religión en la Grecia antigua*, traducción de Salvador María del Carril, Barcelona, Editorial Ariel, S. A.

_____ (2000): *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, S. A.

_____ (2002): “El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos”, en Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre (2002): *Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Volumen 1*, traducción de Mauro Armiño, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica: 17-22.

_____ (2002): “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega”, en Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre (2002): *Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Volumen 1*, traducción de Mauro Armiño, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica: 23-43.

_____ (2003): *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, traducción de François Maspero, Madrid, Siglo XXI España Editores.

Vicente-Yagüe, M^a Isabel (2013): “La literatura y las artes en los estudios de los comparatistas europeos. Un recorrido histórico por la disciplina de la Literatura Comparada”, en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL*, 20: 38-44 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6251180> (fecha del último acceso: 17 de abril de 2020).

Vilar, José Rafael (2011): *Viaje a través de la historia de la danza*, Palibrio, Bloomington.

Villalobos, Iván (2003): “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41 (103): 137-146 http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista_20de_20Filosof_C3_ADa_20UCR/Vol._20XLI/No._20103/La_20noci_C3_B3n_20de_20intertextualidad_20en_20Kristeva_20y_20Barthes.pdf (fecha del último acceso: 14 de julio de 2020).

Villanueva, Darío (1999): “Los inicios del relato en la literatura y el cine”, en Couto, Pilar; Castro de Paz, José L.; Paz, Xosé (eds.) (1999) *Cien años de cine: Historia, teoría y análisis del texto filmico*, Madrid, Visor: 213-235.

_____ (2014): “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes”, en *Tropelias. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, 22: 185-193 <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/67> (fecha del último acceso: 7 de agosto de 2015).

Vinale, Adiano (2018): “La destitución del mito. Christa Wolf y la reescritura de la memoria histórica”, en *Lectora: Revista de dones i textualitat*, 24: 93-109 <https://doi.org/10.1344/Lectora2018.24.7> (fecha del último acceso: 24 de junio de 2020).

Wachtel, Andrew (1998): *Petrushka. Sorces and Contexts*, Estados Unidos, Northwestern University Press.

Walker, Mónica A. (2016): “Salomé. La joven que baila”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (15): 89-107 https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-Walker_Salome.pdf (fecha del último acceso: 3 de junio de 2019).

Wamba, Graciela (1992): “El problema de la catharsis en la teoría estética de Bertold Brecht”, en *Revista de Filosofía y teoría política*, 28-29: 135-141

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1345/pr.1345.pdf (fecha del último acceso: 17 de abril de 2020)

Weaver, John (1712): *Essay towards an history of dancing, in which the whole arte and its various excellencies are in some measure explain'd: containing the several sorts of dancing*, London, Printed for Jacob Tonson.

Weckmann, Dorion (2007): "Choreography and narrative: the ballet d'action of the eighteenth century", en Kant, Marion (ed) (2007): *The Cambridge Companion to Ballet*, Nueva York, Cambridge University Press: 53-64.

Weibye, Hanna (2015): "Sacre, Sasha Waltz and Guest, Sadler's Well", en *The arts desk.com* <https://theartsdesk.com/dance/sacre-sasha-waltz-and-guests-sadlers-wells> (fecha del último acceso: 25 de enero de 2017).

Wellek, René (1941): "The parallelism between Literature and the Arts", en W. K. Wimsatt (ed.) (1974): *Literary Criticism. Idea and Act: The English Institute, 1939-1972*, California, University of California Press: 44-65.

_____ (1998): "La crisis de la Literatura Comparada" en Vega, M^a José y Carbonell, Neus (eds.) (1998): *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos: 79-88.

Wertheim, Albert (1995): "Euripides in South Africa: *Medea* and *Demea*", en *Comparative Drama*, 29 (3): 334-347 <https://doi.org/10.1353/cdr.1995.0009> (fecha del último acceso: 22 de octubre de 2020).

Wiles, David (2000): *Greek theatre performance. An introduction*, Nueva York, Cambridge University Press.

Williamson, Margaret (2005): "A woman's place in Euripides' *Medea*", en Powell, Anton (ed.) (1990): *Euripides, women, and sexuality* [Edición digital], Londres y Nueva York, Routledge, Library of Congress Cataloging in Publication Data: s.p.

Wigman, Mary (2002): *El lenguaje de la danza*, traducción Carlos Murias Vila y prefacio de Jacqueline Robinson, Barcelona, Ediciones del Aguazul.

Wilson, Peter (2000): "Euripides' tragic muse", en Cropp, Martin; Lee, Kevin y Sansone, David (ed.) (2000): *Euripides and tragic theater in the late fifth century*, Illinois, Stipes Publishing L.L.C.: 427-449.

Winship, Lyndsey (2017): "How Fonteyn and Nureyev's electric partnership turned *Marguerite and Armand* into a ballet icon", en *Royal Opera House* <https://www.roh.org.uk/news/how-fonteyn-and-nureyevs-electric-ballet-partnership-made-marguerite-and-armand-into-an-icon> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

_____ (2019): "Interview. Queen Victoria – the ballet: You think you know her. It turned out I didn't", en *The Guardian*

<https://www.theguardian.com/stage/2019/mar/05/queen-victoria-the-ballet-cathy-marston-jane-eyre> (fecha del último acceso: 3 de mayo de 2020).

Wirth, Isis (2005): “El Prometeo del ballet”, en *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 13 (47): 41-43 <http://revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/19744> (fecha del último acceso: 28 de octubre de 2019).

Wolf, Christa (1998): *Medea*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Debate.

Wortelkamp, Isa (2008): “Entre kinesfera y atmósfera. Sobre la coreografía de Sasha Waltz en el Museo Hebreo de Berlín”, en *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 43: 71-84 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4646512> (fecha del último acceso: 26 de mayo de 2020).

Wurzba, Lilian (2008): “Quien danza, ¿qué alcanza?”, en *Escritura e imagen*, 4: 147-168: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/ESIM0808110147A/29019> (fecha del último acceso: 7 de abril de 2017).

Wygant, Amy (2007): *Medea, magic, and modernity in France. Stages and histories, 1553-1797*, USA, Ashgate Publishing Company.

Yaari, Nurit (2003): “Myth into dance: Martha Graham's interpretation of the Classical Tradition”, en *International journal of the Classical Tradition*, 20 (2): 221-242 <http://www.jstor.org/stable/30221918> (fecha del último acceso: 4 de junio de 2017).

Zambrano, María (2011): *Claros del bosque*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Ediciones Cátedra.

Zamora, M^a del Henar (2006): “Medea y la reflexión ética de la filosofía griega”, en Suárez, Emilio y Zambujo, M^a do Céu (eds.) (2006): *Bajo el signo de Medea = Sob o signo de Médeia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial: 83-116.

Zavala, Lauro (2009): “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, en *Ciencia ergo-sum*, 14 (1): 47-54 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5035147> (fecha del último acceso: 8 de septiembre de 2020).

_____ (2013): “Elementos para un análisis de la intertextualidad”, en *Cuadernos de Literatura*, 5 (10): 26-52 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6764> (fecha del último acceso: 15 de julio de 2020).

Zounazi, Mary y Massumi, Brian (2002): “Navegar movimientos. Movimientos: esperanza, sentimiento, afecto”, traducción de Ana Buitrago, en Rozas, Ixiar y Pujol, Quim (2015) (eds.): *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa: 21-55.

Bibliografía Fílmica

Aliona Milos (2013, enero 12): “La sagra della primavera. Igor’ Stravinsky” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=VUfj3vGo4n4> (fecha del último acceso: 3 de febrero de 2020).

Angelin Preljocaj (1996): *Angelin Preljocaj, Word son Dance* [Archivo de video], en *Medici.tv* <https://www.medici.tv/en/documentaries/angelin-preljocaj-words-on-dance/> (fecha del último acceso: 4 de diciembre de 2020).

Anónimo (2014, diciembre 16): “Sasha Waltz Dido & Eneas” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=vNbkdZkZhmA> (fecha del último acceso: 14 de agosto de 2020)

Antonioalonsobaile (2019a, 22 febrero): “Medea 1/3” [Archivo de video], en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=A9acz_VnGRQ (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

_____ (2019b, 22 febrero): “Medea 2/3” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=zjFovU75o4k> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

_____ (2019c, 22 febrero): “Medea 3/3” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=6DN3DrdevIc> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

Arenzano inDanza (2016, abril 29): “Giselle, Mats Ek, Opéra de París” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=OOEc6xWtf-A> (fecha del último acceso: 26 de julio de 2020).

Bartholomew Smuthz (2015, junio 22): “The red detachment of women” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3lQPU> (fecha del último acceso: 3 de marzo de 2020),

Bausch, Pina (2009): *Orpheus und Eurydike*, Francia, Bel Air Classiques.

Bausch, Pina (2010): *Pina Bausch – Café Müller*, Francia, L’ Arche.

Biblioteca Vasconcelos (2015, abril 15): “Imagen-Danza, por Jean-Luc Nancy” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=g5LBm6IZStE> (fecha del último acceso: 10 de octubre de 2020).

Blakeley White-McGuire (2017, marzo 14): “Frontier” [Archivo de video], en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=E6RZsTme_vw (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Compagnie de Danse l’Eventail (2014, octubre 28): “Reportage sur les Ballets de Noverre: Renaud et Armide 1760, Médée et Jason 1763 (23. 03. 2013)” [Archivo de

video], en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=LS_OHAHPiIbs (fecha del último acceso: 5 de noviembre de 2020).

Dancer in the Light (2019, junio 28): “Sasha Watlz. Sacre (Rite of Spring)” [Archivo de video], en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=hiozhAixioA&has_verified=1 (fecha del último acceso: 10 de julio de 2020),

Dancing People (2018, marzo 11): “Angelin Preljocaj Rite of spring 2004” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=IGUZjBpeWT8> (fecha del último acceso: 15 de octubre de 2020).

DanzaDanceTV (2020, abril 5): “Martha Graham original” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=VnZQw27jh8k> (fecha del último acceso: 21 de noviembre de 2020).

Duato, Nacho (2010): *Three by Duato. Compañía Nacional de Danza*, Londres, RM Associates/ TVE.

Ek, Mats (2013): “Mats Ek: Julia & Romeo – Royal Swedish Ballet” [Archivo de video] en *Marquee.tv* <https://www.marquee.tv/watch/hamburgballet-juliaochromeo> (fecha del último acceso: 19 de noviembre de 2020).

Felipe Gordo (2020, octubre 13): “Diversion of Angels – Martha Graham” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=klqvWQZNKpY> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Grim, Thomas (director) (2013): *The Green Table: a dance of death in 8 scenes*, West Long Beach, Kultur International Films, Ltd.

Hall, John (s.f.): “ Pas de Quatre’: Alicia Alonso, Carla Fracci, Chislaine Thesmar and Eva Evokimova” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=INKZqTzXoIw> (fecha del último acceso: 15 de agosto de 2020).

Helen McGehee Choreography Archive (2018, julio 24): “Cave of the Heart 1965 documentation”, [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=Iq-HjuU7trQ> (fecha del último acceso: 14 de noviembre de 2020).

Hillel Kogan (2010a, junio 4): “Les noces part1.wmv”, [Archivo de video], en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=fR_0WyG5yY (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2020).

Hillel Kogan (2010b, junio 4): “Les noces part2.wmv”, [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=iSh8APjA7a4> (fecha del último acceso: 23 de noviembre de 2020).

History of Music (2019, octubre 26): “Stravinsky. The Rite of Spring. Ballet du XXe siècle Maurice Béjart” [Archivo de video], en *YouTube*

https://www.youtube.com/watch?v=ib9gtdLBVLE&has_verified=1 (fecha del último acceso: 30 de octubre de 2020).

James Tidwell (2017, diciembre 13): “Chronicles Ballet Martha Graham” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=1d1bIj3w9DE> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Khan, Akram (2018): *Giselle. The iconic ballet, reimagined*, Londres, Artwork. Naxos Rights.

Kramer, Brigitte (2013): *Sasha Waltz. A Portrait* [Documental], Alemania, Arthaus Musik.

Kroll, Nathan (productor) (1988): *Martha Graham in Performance*, Estados Unidos, Kultur International Films, Ltd.

Legend (2017, abril 15): “Prokofieff: Romeo und Julia/ John Cranko Stuttgart 1973” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=cgdScrg4EC0> (fecha del último acceso: 10 de noviembre de 2019).

Library of Congress (2016, agosto 16): “Cave of the Heart: Noguchi’s set for the Graham Ballet” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=aF5zsIP8XbA> (fecha del último acceso: 24 de noviembre de 2020).

LiceuOperaBarcelona (2013, julio 24): “Martha Graham Dance Company (Liceu 2010-11) Diversion of Angels” [Archivo de video], en *YouTube* https://www.youtube.com/watch?v=Vv9r8-bq_FQ (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Linsel, Anne y Hoffman, Rainer (directores) (2010): *Dancing Dreams. Aprendiendo con Pina Bausch*, Alemania, Cameo Media, S. L.

MacMillan, Kenneth (2007): *Romeo y Julieta*, Londres, BBC y Decca Music Group Limited.

MacMillan, Kenneth (2010): *Three MacMillan Ballets*, Reino Unido, Opus Arte.

Martha Graham Dance Company (2016, abril 28): “Martha Graham in Lamentation” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=I-lcFwPJUXQ> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Martha Graham Dance Company (2016, abril 16): “The Martha Graham Technique (c) 1975” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=FuCbs25LGh0> (fecha del último acceso: 27 de noviembre de 2020).

Mats Ek (2013): “Juliet & Romeo de Mats Ek, música de Chaikovski” [Archivo de video], en *Medici.tv* <https://www.medici.tv/es/ballets/mats-ek-juliet-romeo/> (fecha del último acceso: 19 de noviembre de 2020).

McGregor, Wayne (2010): *Acis and Galatea*, Reino Unido, Opus Arte.

McGregor, Wayne (2017): *Woolf Works. The Royal Ballet* <https://www.marquee.tv/videos/roh-woolf-works> (fecha del último acceso: 2 de diciembre de 2020).

Merce Cunningham Trust (2016, septiembre 24): ““Roaratorio” (1983) Studio Showing 3.19.2010” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=gu7DAUd5wf8&t=1878s> (fecha del último acceso: 20 de abril de 2020).

MuscleMemory Dance Theatre (2014, junio 5): “Martha Graham Errand into the maze” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=cYzPS84qVtY> (fecha del último acceso: 20 de junio de 2017).

Neumeier, John (2005): *Death in Venice*, Alemania, SWR Media Services GmbH.

New National Opera & Ballet (2017, junio 26): “Strauss’ Salome: Dance of the seven veils” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=6oValuMI0II> (25 de abril de 2020).

Nijinsky, Vaslav (2008): *Vaslav Nijinsky’s The Rite of Spring & Michel Fokine’s The Firebird, music by Stravinsky* [Archivo de video], en *Medici.tv* <https://www.medici.tv/en/ballets/stravinsky-rite-of-spring-nijinski-firebird-fokine/> (fecha del último acceso: 1 de diciembre de 2020).

Nureyev, Rudolf (1995): *Romeo & Juliet*, París, Bel Air Média y NVC Arts.

Pasolini, P. Paolo (2005): *Medea* [Película], Madrid, Colmenar Viejo: Suevia Films, D. L.

PeiJu Chien-Pott (2017, noviembre 22): “Medea solo of Martha Graham’s Cave of the Heart” [Archivo de video], en *YouTube* (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Pita, Arthur (2013): *The metamorphosis*, Reino Unido, Opus Arte.

Preljocaj, Angelin (2007): *Choreography Angelin Preljocaj: MC 14/22 “ceci est mon corps” y Le songe de Medée*, Francia, Opus Arte.

Ripstein, Arturo y Garciadiego, Paz Alicia (2002): *Así es la vida* [Película], México, Big Time Pictures.

Stravinsky, Igor (2001): *The Firebird & Les noces*, Londres, BBC Wordeide Ltd. Opus Arte.

Teatro Del Bicentenario San Juan (2020, septiembre 18): “Mauicio Wainrot. El Mesias. Teatro del Bicentenario” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=3u7s-eTB-EQ> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

Valois, Ninette de (2000): *Coppélia. The Royal Ballet*, Londres, BBC Worldwide.

Vinogradov, Oleg (1993): *Coppélia. The Kirov Ballet*, Francia, NVC Arts.

Wainrot (2012, agosto 24): “ Medea’ Coreografía Mauricio Wainrot” [Archivo de video], en *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=OH5lEZWe6os> (fecha del último acceso: 15 de noviembre de 2020).

Waltz, Sasha (2011): *Köper, S, Nobody*, Alemania, Sasha Waltz & Guest, Arthaus Musik.

Wheeldon, Christopher (2018): *Alice’s adventures in wonderland* [Archivo de video], en *Marquee.tv* <https://www.marquee.tv/watch/royalballet-alicesadventuresinwonderland> (fecha del último acceso: 25 de agosto de 2020).

Wheeldon, Christopher (2018): *The winter’s tale* [Archivo de video], en *Marquee.tv* <https://www.marquee.tv/watch/royalballet-winterstale> (fecha del último acceso: 3 de septiembre de 2020).

ANEXOS

Anexo 1. Argumento de la historia de Circe relatada en el *Ballet Comique de la Reine*

Al iniciarse la pieza con la obertura, un gentilhombre se escapa de la prisión donde Circe lo había encerrado y le informa al rey de los crueles designios de la maga: quiere impedir que la edad de oro vuelva a imperar en el reino de Francia. Circe, furiosa porque el caballero se le ha escapado, jura no volver a apiadarse de ningún hombre. Glauco se queja ante Tetis por el desdén de Escila, ella le informa que Circe ha transformado a esta última en un monstruo marino y que tampoco ella, Tetis, puede ayudarlo por cuanto sus poderes han sido transferidos a Luisa, reina de Francia. Sirenas y tritones entran empujando una fuente que lanza chorros de agua. En lo alto de la fuente, la reina Luisa. Doce ninfas danzan con otros tantos pajes. Llega Circe y los inmoviliza a todos con su varita. ¡Hasta Mercurio queda envarado mientras descende de una nube por mandato de los dioses!

De la gruta de Pan sale la ninfa Opi para deshacer el hechizo, las cuatro virtudes en su ayuda y por fin interviene Minerva en un carro alegórico: declara que "solo la razón aliada con la virtud" puede vencer los sortilegios de Circe. Entre una gran batahola de fieras del jardín de Circe, ninfas, sátiros, tritones y otras figuras, la maga trata bravamente de defenderse, pero Júpiter la fulmina con su potente rayo. Dioses, ninfas, sátiros, tritones y demás entregan a Circe al Rey derrotada y encadenada (Cotello, 2008: 90).

Fuente. Cotello, Beatriz (2008): "Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet", en *Circe de clásicos y modernos*, 12: 87-102 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5411190> (fecha del último acceso: 17 de febrero de 2017).

Anexo 2. Fragmento de la "Carta III" de Noverre en la que se relata sus impresiones de una versión de *Diane et Endymion*, de la que no informa sobre su autoría coreográfica, así como tampoco facilita ningún dato.

Hace algunos años, en el ballet de Diana y Endimión, que vi representar en París, me chocó no tanto la ejecución mecánica como la mala distribución del plan. ¡Qué idea, en efecto la de tomar la acción el instante mismo en que Diana está ocupada haciendo demostraciones de ternura a Endimión! ¿Tiene disculpa el compositor por haber asociado campesinos a esta diosa, haciéndolos testigos de su debilidad

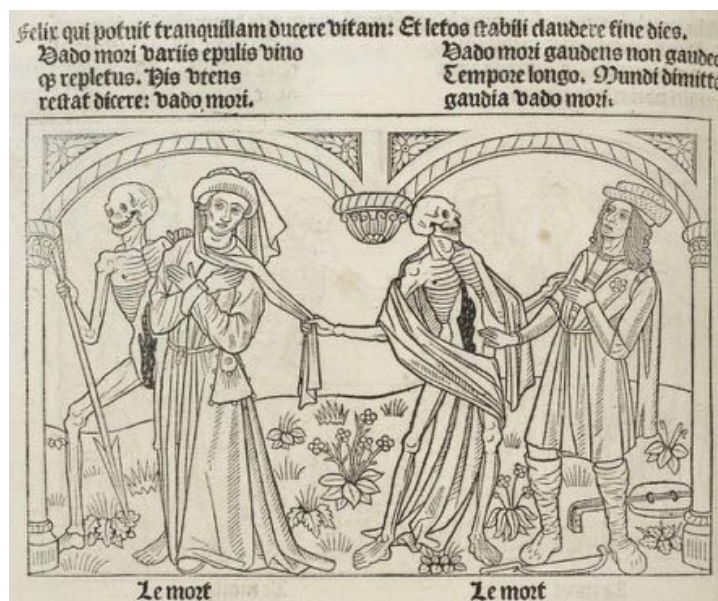
y de su pasión, y puede pecarse más groseramente contra la verosimilitud? Según la fábula, Diana no veía a Endimión más que cuando la noche seguía su curso y durante el tiempo en que los mortales están dedicados al sueño. ¿No debe excluir esto todo séquito? únicamente el Amor podría ser la partida; pero campesinos, ninfas, Diana en la caza, ¡qué licencia! ¡Qué contrasentido, o por mejor decir, qué ignorancia! Se ve con facilidad que el autor no poseía más que una idea confusa e imperfecta de la fábula; que ha mezclado la de Acteón, en la cual Diana está en el baño con sus ninfas, con la de Endimión. El nudo del ballet era singular: las ninfas representaban el papel de la castidad; querían matar al Amor y al pastor, pero Diana, menos virtuosa que ellas y arrastrada por su pasión, se oponía a su furia y volaba para detener sus golpes. El Amor, para castigarlas por este exceso de virtud, las hacía más sensibles. Del odio pasaban rápidamente a la ternura y el dios las unía a los campesinos. Veis, señor, que este plan contraría todas las reglas y que la manera de llevarlo es tan poco ingeniosa como falsa. Comprendo que el compositor [coreógrafo] haya sacrificado todo el efecto y que la escena de las flechas en el aire, prontas a atravesar al Amor, lo haya seducido; pero esta escena estaba fuera de lugar. Por otra parte, no existía verdadera semejanza en el cuadro; se había comunicado a las ninfas el carácter y el furor de las bacantes que desgarraron a Orfeo; Diana mostraba más la expresión de una Furia que la de una amante; Endimión, poco reconocido y no muy sensible a la escena llevada a cabo a favor suyo, parecía más indiferente que tierno; el Amor no era otra cosa que un niño timorato a quien el ruido intimida y hace huir el miedo; tales eran los caracteres defectuosos que debilitan el cuadro, le privaban de su efecto y degradaban a su compositor (Noverre, 2004: 85-86).

Fuente. Noverre, Jean Georges (2004): *Cartas sobre la danza y los ballets*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S. L.



Fuente. The Royal Collection Trust (s.f.): Shield of Achilles 1821-22
<https://www.rct.uk/collection/51266/shield-of-achilles> (fecha del último acceso: 5 de diciembre de 2020).

Anexo 4. La Danse Macabre de Guy Marchand



Fuente. Dodedans (s.f.): La danse Macabre, Paris, 1485
<http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f24>

Anexo 5. El emperador visitado por la muerte, 1538. Hans Holbein



Fuente. Meisterdrucke (s.f.): *El emperador visitado por la muerte, 1538*

<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Hans-Holbein-the-Younger/707511/El-emperador-visitado-por-la-muerte,-1538.html> (fecha del último acceso: 5 de diciembre de 2020).

Anexo 6. Marianela Núñez y Vadim Muntagirov, *Giselle Royal Ballet*, 2016



Fuente. Medici.tv (s.f.): *Marius Petipa's Giselle, music by Adolphe Adam*

<https://www.medici.tv/en/ballets/giselle-adam-marianela-nunez-orchestra-royal-opera-house-royal-ballet/> (fecha del último acceso: 10 de febrero de 2020).

Anexo 7. Edward Watson como Gregor Samsa en *The Metamorphosis*, Arthur Pita. The Joyce Theatre New York, 2013



Fuente. Arthur Pita (s.f.): *The Metamorphosis* <http://www.arthurpita.com/works/the-metamorphosis/>
(fecha del último acceso: 1 de septiembre de 2020).

Anexo 8. *The Metamorphosis*, Arthur Pita



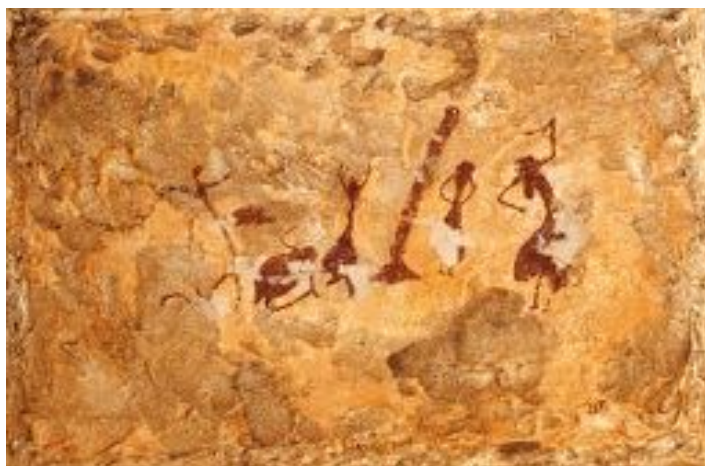
Fuente. Arthur Pita (s.f.): *The Metamorphosis* <http://www.arthurpita.com/works/the-metamorphosis/>
(fecha del último acceso: 1 de septiembre de 2020).

Anexo 9. Danza femenina fálica. Escena rupestre realizada sobre bastidor con óxidos naturales y tierras minerales. Cogül, Cueva de los Moros, Lérida



Fuente. Pinturas Rupestres (s.f.): *Escena rupestre de danza femenina, llamada “fálica”*
<http://pinturarupestre.es/producto/danza-falica/> (fecha del último acceso: 1 de septiembre de 2020).

Anexo 10. Danza ritual. Escena rupestre realizada sobre bastidor con óxidos naturales de hierro y tierras minerales. Cueva de los Grajos, Cieza, Murcia



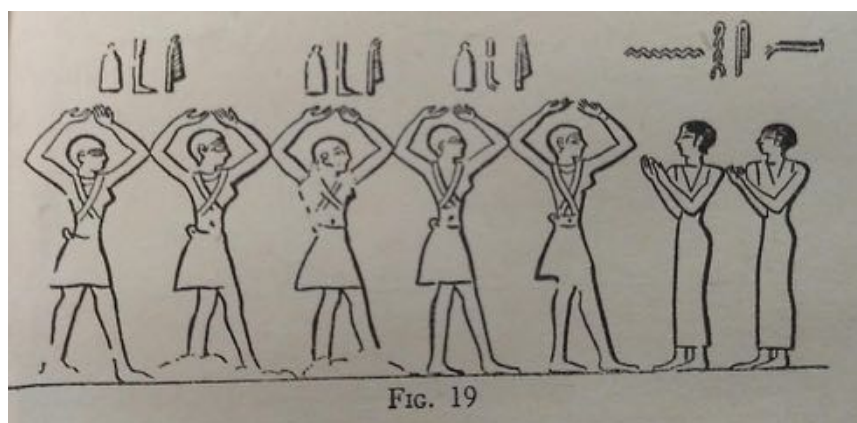
Fuente. Pintura rupestre de danza ritual o festiva <http://pinturarupestre.es/producto/danza-ritual-o-festiva-2/> (fecha del último acceso: 1 de septiembre de 2020).

Anexo 11. Ostracón representando a una bailarina egipcia (1292-1076 a. C.). Museo Egipcio de Turín



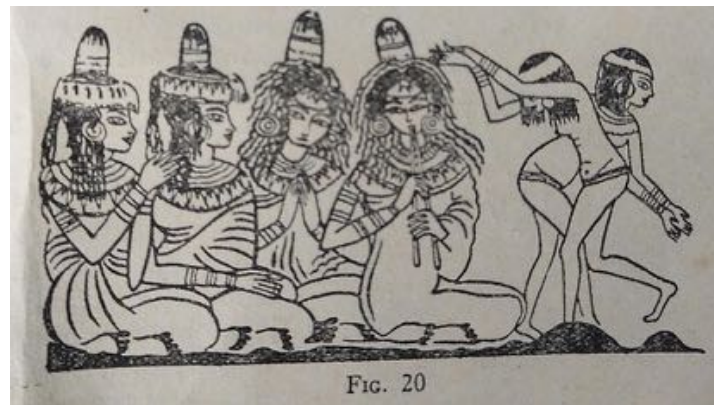
Fuente. Colomé, Sílvia (2019): “De la libertad sexual de la mujer a la sumisión, ya en el antiguo Egipto”, en *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190510/462140066074/mujer-antiguo-egipto-grecia-roma-libertad-sumision.html#foto-4> (fecha del último acceso: 15 de enero de 2020).

Anexo 12. Danza de tañedoras y batidoras de palmas



Fuente. Bonilla, Luis (1964): *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Anexo 13. Danza egipcia de Sakkhara



Fuente. Bonilla, Luis (1964): *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Anexo 14. Tímpano de la portada de San Juan (detalle). Fachada occidental de la Catedral de Rouen, Francia, siglo XII



Fuente I. Walker, Mónica A. (2016): “Salomé. La joven que baila”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (15): 89-107 https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-Walker_Salome.pdf (fecha del último acceso: 3 de junio de 2019).

Anexo 15. Mosaico de la basílica de San Marcos de Venecia, Italia, siglo XIV



Fuente. Walker, 2016.

Anexo 16. Mosaicos del Baptisterio de San Juan de Florencia, Italia c. 1310



Fuente. Walker, 2016.

Anexo 17. La Ménade, Scopas. Museo Albertinum de Dresde, s. IV a. C.



Fuente. Algomásdearte (2015): *La Ménade* <http://algomasdearte.blogspot.com/2015/10/la-menade.html>
(fecha del último acceso: 15 de enero de 2020).

Anexo 18. Escena del suicidio de Yocasta. Martha Graham en Night Journey



Fuente. Kroll, Nathan (productor) (1988): *Martha Graham in Performance*, Estados Unidos, Kultur International Films, Ltd.

Anexo 19. *Lady Lilith*, 1867. Dante Gabriel Rossetti



Fuente. The Metropolitan Museum (s.f.): *Lady Lilith*, 1867

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337500> (fecha del último acceso: 15 de enero de 2020).

Anexo 20. Canto XII (39-54) de la *Odisea* de Homero

Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas,
que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto
se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso
el país de sus padres verá ni a la esposa querida
ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.
Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan
para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos
y de cuerpos marchitos con piel agostada. Tú cruza
sin pararte y obtura con masa de cera melosa
el oído a los tuyos: no escuche ninguno aquel canto;
sólo tú lo podrás escuchar si así quieres, mas antes
han de atarte de manos y pies en la nave ligera.
Que te fijen erguido con cuerdas al palo: en tal guisa
gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas.

Y si imploras por caso a los tuyos o mandas te suelten,
te atarán cada vez con más lazos.

Fuente. Homero (2000): *Odisea*, introducción de Carlos García Gual y traducción de José Manuel Pabón, Barcelona, Editorial Gredos.

Anexo 21. Canto XII (181-200) de la *Odisea* de Homero

Ya distaba la costa no más que el alcance de un grito
y la nave crucera volaba, mas bien percibieron
las Sirenas su paso y alzaron su canto sonoro:
“Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,
porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.
Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas:
los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos
de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos
y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda”

Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho
yo anhelaba escucharlas. Frunciendo mis cejas mandaba
a mis hombres soltar mi atadura; bogaban doblados
contra el remo y en pie Perimedes y Euríloco, echando
sobre mí nuevas cuerdas, forzaban cruelmente sus nudos.
Cuando al fin las dejamos atrás y no más se escucha
voz alguna o canción de Sirenas, mis fieles amigos
se sacaron la cera que yo en sus oídos había
colocado al venir y libraronme a mí de mis lazos.

Fuente. Homero (2000): *Odisea*, introducción de Carlos García Gual y traducción de José Manuel Pabón, Barcelona, Editorial Gredos.

Anexo 22. Discurso de Medea en *Pítica IV*, Píndaro (1984), versos 38-57

Mas yo oigo decir que, sumergida, del barco
se fue por la mar con la espuma

Epod.

un atardecer, al húmedo oleaje obediente. ¡Es cierto
que yo con frecuencia ordenaba
a los servidores que nos liberan de fatigas
que se cuidaran de ella! Pero lo olvidaron sus mentes;
y ahora en aquesta isla está esparcida la inmortal
semilla de Libia de vastas llanuras, antes de tiempo. Pues si (él)
en su patria la hubiera arrojado, cabe la subterránea
boca del Hades, al llegar a Ténaro sagrada Eufemo
el rey hijo de Pisdón, señor de los corceles
a quien Europa, la hija de Ticio, antaño
parió en las riberas del Cefiso,

Estr.III

pasadas cuatro generaciones de hijos,
su sangre habría conquistado con ayuda de los Dánaos
aquel extenso continente. Pues entonces de la gran
Lacedemonia emigraron y del golfo
de Argos y de Micenas.
Ahora, de cierto, hallará de extranjeras mujeres
en los lechos descendencia escogida que, con el aprecio de los
dioses,
arribando a esta isla, engendren
al hombre que de las llanuras cubiertas de nubes
será soberano. A él luego en su muy áurea morada
Febo le hará recordar el decreto sagrado,

Ant.

cuando al pítico templo descienda mucho tiempo
después: que en su nave a muchos conduzca
al fértil recinto de dios del Nilo, del hijo de Crono.
Así, de seguro, fueron las frases de las palabras de Medea.

Fuente. Píndaro (1984): *Odas y Fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Editorial Gredos.

Anexo 23. Vestuario de Médée et Jason, Louis-René Boquet, 1776



Fuente (izquierda). Bibliothèque national de France (2012): *Medée [maquette de costume]* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84548770> y Fuente. (derecha) Bibliothèque national de France (2012): *Jason [maquette de costume]* <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb423730202> (fecha del último acceso: 10 de noviembre de 2020)

Anexo 24. Jason et Médée, 1782. Noverre. Grabado de Francesco Bartolozzi (Foto-Victoria and Albert Museum)



Fuente. V & A (s.f.): Jason et Medee Ballet Tragique <http://collections.vam.ac.uk/item/O1009071/jason-et-medee-ballet-tragique-print-bartolozzi-francesco-ra/jason-et-medee-ballet-tragique-print-bartolozzi-francesco/> (fecha del último acceso: 13 de noviembre de 2020).

Anexo 25. Medea en reconstrucción de Médée et Jason por Ivo Cramer



Fuente. Gubernatis, Raphaël de (1992): “La folle entreprise du Ballet du Rhin. Sur les pas de Noverre”,
en *Le nouvel observateur*
http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1425_19920227/OBS1425_19920227_092.pdf (fecha
del último acceso: 12 de noviembre de 2020).

**Anexo 26. Caricatura de Martha Graham, Aline Fruhauf. Theatre Arts Monthly,
mayo 1930**



Fuente. Foulkes, 2002: 42.

Anexo 27. Ilustración y texto inspirado en Martha Graham y Sally Rand, Miguel Covarrubias. *Vanity Fair*, diciembre 1934



SALLY: Hello, Martha. Still doing the same old intellectual strip-tease?

MARTHA: I beg your pardon, Miss Rand, I do not think we have anything in common

SALLY: Forget it, kid, we're in the same racket, ain't we? Just a couple of little girls trying to wriggle along.

MARTHA: But my dancing is modern-classical-imaginative. If you leave anything to a customer's imagination, it's because he's near-sighted.

SALLY: Sure, I come right out in the open. I put my best points forward.

MARTHA (haughtily): You should learn to bare your soul.

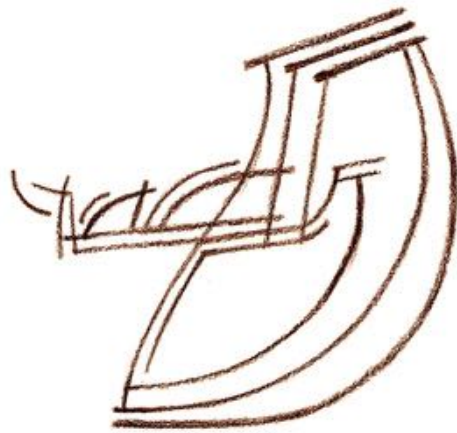
SALLY: Say, I got to keep something covered...

MARTHA: I'm sure you'd be frowned on in the ladies' clubs.

SALLY: And you'd be a flop in a cooch

Fuente. The National Portrait Gallery (s.f.): "Sally Rand and Martha Graham", en *The National Portrait Gallery* <https://npg.si.edu/exh/caricatures/rand.htm> (fecha del ultimo acceso: 19 de noviembre de 2020).

Anexo 28. *The one who dance (III)*, Jacob Zabarowsky, 2014. Martha Graham en Letter to the World



ZABOROWSKI '14

Fuente. Zaborowski, Jacob (s.f.): “After Martha Graham”, en Zaza
<https://jacobzaza.tumblr.com/tagged/aftermarthagraham> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Anexo 29. *Frontier (II)*, Jacob Zabarowsky, 2014



ZABOROWSKI '14

Fuente. Zaborowski, s.f.

Anexo 30. Ruth S. Denis en Radha, 1906. Fotografía de Marcus Blechman.



Fuente. University Libraries (s.f.): "Ruth St. Denis, 1906", en The American Vaudeville Museum Archive <http://speccoll.library.arizona.edu/collections/vaudeville/items/ruth-st-denis-1906/> (fecha del ultimo acceso: 19 de noviembre de 2020).

Anexo 31. El muro rojo (El destino), Wassily Kandinsky, 1909



Fuente. Wikiart (s.f): “Red Wall destiny”, en *WikiArt. Visual Art Encyclopedia*

<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/red-wall-destiny-1909#> (fecha del último acceso: 20 de noviembre de 2020).

Anexo 32. Galería de pintura romana, Alma-Tadema, 1866, donde se recoge la obra de Timómaco de Bizancio (cuadro rectangular mujer).



Fuente. Arteparnasomanía (2014): “El momento anterior a la tragedia, el instante creador de mil acciones, o la belleza de lo incierto”, en *Arteparnasomanía* <https://arteparnasomania.blogspot.com/2014/01/el-momento-anterior-la-tragedia-el.html> (fecha del último acceso: 26 de noviembre de 2020).

Anexo 33. Afgusnst (Invidia), Jacob Matham, 1593



Fuente. Rijksmuseum (s.f.): “Afgust (Invidia), Jacob Matham, after Hendrick Goltzius, 1593”, en *Rijksmuseum* <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.150604> (fecha del último acceso: 25 de noviembre de 2020).